

**Hvordan rekrutteres norske instrumentalister til jazzfeltet,
og hvilke steg på veien kan virke ekskluderende for kvinnene
blant dem?**

Sven Meyvis

**Masteroppgave i musikkvitenskap
Vår 2014**

**Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo**

Innholdsfortegnelse

<i>Innholdsfortegnelse</i>	iii
<i>Takk</i>	vii
1. Innledning	1
1.1 Kjønnsbalansen i norsk kultur	1
1.2 Hospitantperiode hos Norsk Jazzforum	2
1.3 Satsing på bedre kjønnsbalanse innen det norske musikkfeltet	2
1.4 Problemstilling	4
1.5 Oppgavens begrensninger	6
1.6 Begrepsforklaring	6
1.7 Forskning på det norske jazzmiljøet og kjønn	7
1.8 Valg av metode	8
1.9 Informanter	10
1.9.1 Utvalg av informanter	10
1.9.2 Utfordringer ved informantutvalget	11
1.10 Datainnsamling og konfidensialitet	12
1.11 Intervjuenes struktur	13
1.12 Transkripsjon og analyse	15
1.13 Oppgavens oppbygning	16
2. Teoretisk forankring	17
2.1 Perspektiver på kjønn og epistemologiske strømninger innen kjønnsforskning og musikkvitenskap	17
2.2 Om musikk og kjønn	20
2.2.1 Tidlig forskning på musikk og instrumentvalg, knyttet til kjønn	20
2.2.2 Citron, McLary og Green, pionerer innen forskning på musikk og kjønn med et poststrukturalistisk perspektiv	23
2.3 Forskning på jazz og kjønn	26
2.3.1 Hva er jazz?	26
2.3.2 Jazzmiljøet - i stadig endring	27

2.3.3	Jazz og "hipness"_____	29
2.3.4	Hindringer som er tilknyttet instrumentalistrollen i jazz_____	31
2.3.5	Organisert rekruttering til jazzfeltet_____	33
2.3.6	Rollemodellens rolle_____	39
2.3.7	Improvisasjon som hindring for deltagelse i jazz_____	40
2.3.8	Jazzens inntreden i Paris_____	43
2.3.9	Norsk forskning på jazz og kjønn_____	45
3.	<i>Empiri</i> _____	49
3.1	Rekruttering til det norske jazzfeltet _____	49
3.1.1	Korps: rekruttering av blåsere_____	50
3.1.2	Storband_____	51
3.1.3	Rekruttering gjennom band_____	52
3.1.4	Rekruttering gjennom skolesystemet_____	53
3.2	Hvordan de musikalske rekrutteringssystemene kan stå i veien for jazzdeltagelse _____	57
3.2.1	Korpset som hindring for deltagelse i jazzfeltet_____	57
3.2.2	Storband som hindring for deltagelse i jazzfeltet_____	60
3.2.3	Utdanningsinstitusjonene som hindring for deltagelse i jazzfeltet _____	61
3.2.4	Kulturskolene som hindring for deltagelse i jazzfeltet_____	63
3.2.5	Småband som hindring for jazzdeltagelse_____	64
3.3	Mulige konsekvenser av jazz som mannsdominert felt _____	66
3.3.1	Jazz som sjanger med patriarkalske idealer som fører til dualisme _____	66
3.3.2	Mangel av rollemodeller?_____	69
3.3.3	Nøkkelpersoner innen musikalsk utvikling_____	70
3.4	Improvisasjon – en hindring for kvinnelig deltagelse innen jazz? _____	74
3.5	Ekskludering gjennom kjønnsdiskriminering _____	78
3.6	Resultater av en satsning på kjønnsbalansen innen musikkfeltet _____	80
4.	<i>Oppsummering og konklusjon</i> _____	82
4.1	Instrumentvalg i det norske samfunnet _____	82

4.2	Instrumentalistenes rekruttering til jazzfeltet_____	83
4.3	Jazz som mannsdominert felt_____	86
4.4	Konsekvenser av jazz som improvisasjonssjanger for rekrutteringen av kvinnelige instrumentalister_____	87
4.5	Kjønnsdiskriminering innen jazzfeltet_____	89
4.6	Konklusjon_____	90
4.7	Veien videre_____	92
<i>Kildeliste</i> _____		93

Takk:

Jeg vil benytte anledningen til å takke de sju informantene som gjennom innsiktsfulle samtaler har bidratt til denne studien. Jeg vil også få takke Norsk jazzforum, som har vært behjelpelig med relevante og oppdaterte data om det norske jazzfeltet der dette trengtes. I tillegg har de vært svært hjelpsomme til å finne potensielle informanter.

Ellers vil jeg takke Markus og Knut Andreas, førstnevnte for de mange samtalene om forskningsmetode og Knut Andreas for nøye korrekturlesning av oppgaven og konstruktive tilbakemeldinger.

Til slutt må min veileder Even Ruud takkes for ærlig kommentarer og et kritisk øye.

Oppgaven hadde ikke blitt som den er uten deres hjelp!

1. Innledning

1.1 Kjønnsbalansen i norsk kultur

Forskeren Heidi Stavrum påpeker i artikkelen "Hvorfor er kjønn en blind flekk i kulturpolitikkforskningen?" (Stavrum 2007) at "[f]orskningen på kjønne forhold i kunst- og kulturfeltet er forholdsvis marginal i Norge" (ibid.:13). Hun erkjenner at tilstandsrapporter har blitt skrevet de siste årene, men mener "[d]et trengs kunnskap som viser hvilke forståelsesmåter, talemåter, praksisformer og selvforståelser som bidrar til å produsere og reprodusere den rådende og seiglivende kjønnsstrukturen på feltet" (ibid.:14). Flerfoldige artikler vitner om en skeiv kjønnsbalanse i det norske kulturfeltet, i tillegg er det som oftest fortsatt menn som innehar de mest prominente posisjonene (Stavrum 2007:9, Lorentzen & Stavrum 2007:13). Det viser seg dessuten at de fleste kvinnene finnes i de kulturgrenene som "gir dårligst avlønning av kunstnerisk arbeid, som for eksempel kunsthåndverk, billedkunst og dans" (Heian, Løyland & Mangset 2008:147), og at kvinner i gjennomsnitt tjener mindre på deres kunstneriske virke, uavhengig av hvilken kunstart de jobber med (ibid.:148).

Det er dermed ikke overraskende at det også innen jazz finnes en underrepresentasjon av kvinner, men det viser seg i tillegg at "jazz som sjanger er mindre kvinnevennlig enn sjangrer som rock og pop" (Stavrum 2008:66). Statistikken som har blitt brukt av Astrid Kvalbein og Anne Lorentzen i "Musikk og kjønn – i utakt" (Lorentzen & Kvalbein 2008) viser en kvinneandel på 14,5 % av Norsk jazzforum sine medlemmer. Dette var på det tidspunktet en lavere kvinneandel enn kvinneandelen prester i Den norske kirke (Skancke-Knutsen 2008). Nyere statistikk hentet fra Norsk jazzforum (NJF) viser at 18,2 % av medlemmene i NJF var kvinner den 23. januar 2013. Hvor stor andel av disse som er instrumentalister er i skrivende stund uvisst, men det er nærliggende å tro at antall kvinnelige instrumentalister har økt i takt med den nokså kraftige økningen av andelen kvinnelige medlemmer i NJF.

Likevel er det på sin plass å forske på hvorfor andelen av instrumentalister er såpass liten blant kvinnelige jazzmusikere. Denne oppgaven vil derfor omhandle hvordan jazzinstrumentalistene blir rekruttert til jazzfeltet og hvordan denne rekrutteringen kan virke ekskluderende for kvinnene blant dem.

1.2 Hospitantperiode hos Norsk jazzforum

Denne masteroppgavens tema er et resultat av arbeidet jeg gjorde under en hospitantperiode hos Norsk NJF i 2012. På dette tidspunktet hadde det vist seg at enkelte av de 17 hovedprioriteringene som ble presentert i Kulturløftet (regjeringen.no) bød på noen utfordringer. Dersom planen med kompetansesentrene – et viktig satsingsområde i Kulturløftet – skulle fungere, krevdes det ytterligere byråkrati i mange av det frie feltets sjangere. Jeg mente imidlertid at det måtte være mulig å i større grad bruke det kulturbyråkratiet som allerede fantes til forskning. Men for få det til var det nødvendig med en systematisering av de dataene byråkratiet jobbet med til daglig.

Da kjønnsbalansen innen det norske musikkfeltet på dette tidspunktet var – og fremdeles er – et aktuelt tema, var det dette som ble utgangspunktet for min systematisering av noen av NJFs data. Dataene ble bearbeidet på en slik måte at jeg til slutt, blant annet, kunne se forskjellene i musikalsk aktivitet mellom kvinner og menn som fikk støtte fra NJF til gjennomføringen av deres prosjekter i 2011. For dette året så det ikke ut som det var store forskjeller når det gjaldt aktivitetsnivået til mannlige og kvinnelige musikere. Den store forskjellen lå som forventet i antall mannlige og kvinnelige norske jazzmusikere som ble støttet av NJF i 2011.

Det var denne erfaringen, sammen med konferansen "Balanse i musikken", avholdt 20. mars 2011, som gjorde at jeg fattet interesse for emnet kjønn og musikk – nærmere bestemt kjønn og jazz. På konferansen "Balanse i musikken" ble det vist stor interesse og mye engasjement for temaet, både av seminarets foredragsholdere og tilhørerne. Konferansen viste at dette er et tema som angår de fleste musikksjangre, men at jazz er blant de sjangrene som er mest utsatt for skeiv kjønnsbalanse.

1.3 Satsing på bedre kjønnsbalanse innen det norske musikkfeltet

Det ser ut som en bevisst satsing på bedre kjønnsbalanse innen det norske musikkfeltet begynte rundt 2007. Dette året ble flere forskjellige seminarer med temaet kjønnsbalanse i norsk kulturliv avholdt. 8. mars organiserte kulturdepartementet et seminar om emnet (Hind 2010) og 8. og 9. oktober ble et lignende seminar avholdt i regi av Norsk musikkinformasjon, Norsk kulturråd, Norsk jazzarkiv og Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU). Det sistnevnte seminaret resulterte i

artikkelsamlingen "Musikk og kjønn – i utakt" (Lorentzen & Kvalbein 2008), som gir en god oversikt over datidens kjønnsbalanse i det norske musikkfeltet. Disse seminarene synes å ha resultert i en bevisstgjøring for problematikken, og flere tiltak har blitt gjennomført siden den gang.

At en bedre kjønnsbalanse i musikken har vært et aktuelt kulturpolitisk tema, viser visse politiske tiltak som skal bedre denne balansen. Det mest nylige av disse tiltakene må være balansekunstprosjektet. Dette prosjektet, som på oppfordring fra Kulturdepartementet ble opprettet for å forbedre kjønnsbalansen i norsk musikk, ble i 2013 bevilget en million kroner over statsbudsjettet for å støtte diverse prosjekter som kan bidra til å skape en bedre kjønnsbalanse i det norske musikklivet (nymusikk.no). Prosjekter som kunne benytte seg av denne støtten var:

- *ulike rekrutteringstiltak for å skape en bedre kjønnsbalanse i musikklivet.*
- *prosjekter som tar for seg normkritisk tenkning, holdninger og rollemodeller.*
- *prosjekter som bidrar til å skape nye eller videreutvikle allerede eksisterende strukturer og nettverk (nymusikk.no).*

INFI camp – tidligere Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister – er et av de prosjektene som jobber aktivt med å forbedre kjønnsbalansen innen jazz, ved å organisere jazzkurs for jenter fra 15 år og oppover (inficamp.no, Hind 2010:6). Dette kurset har blitt arrangert siden 2007, under forskjellige navn. Det er et kurs der kursdeltagerne spiller jazz og "[f]okuset [...] ligger på samspill og improvisasjon" (Hind 2010:6). Kurset ble en fast post på statsbudsjettet i 2008, noe som impliserer "at likestilling er et kulturpolitisk satsningsområde" (ibid.:5). De to nevnte tiltakene er to av flere som viser at kjønnsbalansen i norsk jazz har blitt tatt på alvor de siste årene, ikke bare av de norske kulturarbeiderne, men også av den norske regjeringen.

I lys av regjeringsskiftet i 2013 kan vi skimte en nedprioritering av arbeidet med kjønnsbalansen i det norske musikklivet. Blant annet har balansekunstprosjektet mistet sin statlige finansielle støtte, til tross for store forhåpninger blant initiativtakerne om lignende eller økt finansiell støtte i 2014 (Habbestad 2013). Dette er noe som mange aktører i det norske musikkmiljøet er meget misfornøyde med (Slaattun Brauer 2013), da en bedre kjønnsbalanse fortsatt er noe som det jobbes aktivt med, både blant musikerne og musikkbyråkratene.

For selv om regjeringsskiftet nok har medført en minsket satsing på en bedre kjønnsbalanse blant norske musikere, er det likevel fortsatt stor vilje blant aktørene i det norske musikkmiljøet til å forbedre balansen gjennom ulike tiltak. Noen av organisasjonene som aktivt jobber med en bedre kjønnsbalanse innen norsk jazz er INFI, Barnas jazzhus, Improbasen, Voss Jazzskule og Akks. Disse organisasjonenes eksistens peker på et stort engasjement i det norske musiker- og musikkbyråkratimiljøet, og en vilje til å jobbe aktivt for en bedre kjønnsbalanse, til tross for at regjeringen i skrivende stund har sørget for mindre statlig økonomisk støtte til dette arbeidet.

Engasjementet vises også ofte på tidspunkter der musikalske prestasjoner skal belønnes. Det er ofte da den skeive fordelingen i musikkbransjen blir ekstra tydelig. Direktør for Rikskonsertene Turid Birkeland kommenterte den lave kvinneandelen blant musikerne som på en eller annen måte har vært involvert i Spellemannprisutdelingen i 2014 (dagsavisen.no). Hun henviser i samme artikkel til "FULL POP! [...] en ettermiddag og kveld med seminarer, debatter og konserter, alt i balansekunstens navn" (rikskonsertene.no).

1.4 Problemstilling

Tall fra NTNU viser at 93 % av søkerne på jazzsang på NTNUs jazzlinje fram til 2007 var kvinner, mens hele 73 % av alle søkerne på jazzlinja var menn (Aksdal 2008:125-130). Aksdal mener at kvinnes søking på sangerplassene skyldes et rollevalg, noe flere av dagens forskere er enige i. Lucy Green skriver for eksempel at en posisjon som sanger er den som i minst grad utfordrer det tradisjonelle kvinnebildet (Green 1997). At andelen kvinnelige jazzinstrumentalister i det profesjonelle miljøet ikke er større vises av at kun 3,5 % av 76 kvinnelige medlemmer i Norsk jazzforum var registrert som instrumentalister i 2007 (Stavrum 2008:61).

Kvinnelige jazzinstrumentalister er altså atypiske på minst to måter. For det første opererer de i jazzsjangeren, som har blitt karakterisert som en av de sjangrene som tilsynelatende er vanskeligst å lykkes i som kvinne. For det andre spiller de et instrument, noe som bryter med det bildet som tradisjonelt sett har blitt knyttet til kvinner, kanskje særlig innenfor jazzsjangeren. Jentene som kommer seg "gjennom

tornekrattet” (Hind 2010:63), har altså bevist at de klarer å komme seg forbi de hindringene som blir skapt av to av jazzens mest prominente stereotyper.

Spørsmål som denne oppgaven skal forsøke å svare på er om det – ved siden av de førnevnte hindringene – finnes faktorer som gjør det vanskeligere for kvinner å bli jazzinstrumentalister enn for menn. Eirik Birkeland skriver: ”Fordi valg av instrument skjer i tidlig alder, er det først og fremst kulturskolene og det frivillige musikklivet som kan bidra til bedre kjønnsmessig balanse innenfor ulike sjangere og instrumentgrupper” (Birkeland 2008: 119). Aksdal skriver om søkermassen ved NTNU: ”Høyere utdanning er derfor mer et offer for enn årsak til tilstanden, og mye tyder på at de viktigste pregningene som resulterer i denne tilstanden, skjer i lavere aldersgrupper” (Aksdal 2008:129). Samtidig skriver Mangset at:

Den horisontale differensieringen, det vil si tendensen til at gutter og jenter – kvinner og menn – på omtrent samme musikalske nivå spiller ulike instrumenter og utøver ulike musikalske uttrykk, ser ut til å bli etablert i ganske tidlig barndom. [...] Ulike instrumenter og musikkuttrykk har en sterkt ”kjønnet kulturell ladning”. Det bidrar til at gutter og jenter (og kanskje deres foreldre) ganske tidlig gjør forskjellige valg av instrumenter og musikkuttrykk (Mangset 2008:113).

Denne oppgaven skal ta for seg sju norske jazzinstrumentalister og se på den perioden i livene deres der de forbereder seg til en virksomhet som utøvende musikere, for å se om det finnes faktorer innen denne rekrutteringsprosessen som kan virke ekskluderende for kvinner.

Oppgavens problemstilling blir derfor:

”Hvordan rekrutteres norske instrumentalister til jazzfeltet, og hvilke steg på veien kan virke ekskluderende for kvinnene blant dem?”

Som den første delen av problemstillingen tilsier skal jeg forsøke å kartlegge hvordan denne undersøkelsens informanter har klart å bli utøvende jazzinstrumentalister; hvilke valg de måtte ta, hvilken utdanning de tok, hvilken musikk de foretrakk i ung alder, hvilke instrumenter de spilte og når de begynte å improvisere er blant spørsmålene som vil bli tatt opp. I tillegg skal jeg se nærmere på om noen av de faktorene som har ledet dem til en vellykket jazzinstrumentalistkarriere kan virke ekskluderende for kvinner – enten bevisst eller ubevisst – og i så fall hvorfor de har virket på denne måten. Alle informantene i denne studien er i tillegg pedagoger og en del av oppgaven kommer til å

rette seg nærmere mot noen av problemstillingene som dukker opp når jazzmusikere og –pedagoger forsøker å få flere jenter til å interessere seg for jazz i tidlig alder.

1.5 Oppgavens begrensninger

Jeg har valgt instrumentalister – altså musikere som spiller et instrument annet enn stemmen – som forskningsobjekt, da det er i dette segmentet kjønnsbalansen blant jazzmusikere er størst. Hind påpeker for eksempel at kun seks av alle kvinnelige jazzelever som begynte sin utdanning ved NTNU fra 1979 til 2004 var instrumentalister (ibid.:9).

Man bør i tillegg være klar over at det ikke finnes en universell rekrutteringsprosess som alle jazzmusikere eller jazzinstrumentalister gjennomgår. Som vi skal se i teorigapittelet er måten musikeraspiranter utvikler seg på, avhengig av de forskjellige kulturelle institusjonene som finnes i et visst geografisk område og innen en viss tidsperiode; en vordende jazzmusiker i USA på 40-tallet måtte handle annerledes for å bli jazzmusiker enn det dagens jazzstudenter har måttet gjøre. Resultatene av denne undersøkelsen kan altså ikke sies å gjelde andre land, da alle informantene har vært innom norske institusjoner og samme typen ensembler.

Selv om mange av de dataene som blir brukt i oppgaven peker på at det finnes noen distinkte forskjeller mellom gutter og jenter, tar ikke denne oppgaven stilling til hvorvidt disse forskjellene skyldes biologiske forskjeller, eller en tillært kjønnsidentitet der kjønnede handlinger skaper ideen om kjønn (Butler 1990 i Onsrud 2004; Dibben 2002:118-119 i Onsrud 2004). Der det trengs tar den stilling til hvordan kjønnsforskjellene som blir oppfattet av informantene kan påvirke kjønnenes rekrutteringsprosess til jazzmiljøet, ikke hvorfor de finnes.

Som Onsrud påpeker kan begrepene *mannlighet* og *kvinnelighet* tolkes på forskjellige måter (Onsrud 2004:5), og da disse begrepene ofte brukes i denne oppgaven vil jeg spesifisere at de beskriver en persons biologiske kjønn.

1.6 Begrepsforklaring

Bruken av begrepet rekruttering i denne oppgaven kan sies å være ganske omfattende. Med en persons rekrutteringsprosess til jazzfeltet som instrumentalist

mener jeg alle inntrykk, påvirkninger og handlinger som har fått personen til å bli jazzinstrumentalist. Eksempler kan være: inntrykk som fikk vedkommende til å stifte kjennskap med jazzsjangeren; samspillsituasjoner som har vært viktige for improvisatorisk utvikling eller som har økt sjangerkompetansen; støtte av omgangskretsen til å gjennomføre en viss musikkrelatert utdanning og rollemodellens påvirkning. Å delta i korps er for eksempel en del av rekrutteringsprosessen til mange jazzinstrumentalister, da det ofte er gjennom samspill i korps at de blir introdusert til instrumentalmusikk. Det neste steget på veien kan for eksempel være å delta i et storband, da kunnskapen fra korpsen nå brukes til å bli bedre kjent med jazzsjangeren og – til en viss grad – improvisasjon. Rekrutteringsprosessen til jazzfeltet består altså av mange forskjellige steg på veien som til slutt resulterer i en godtatt posisjon som jazzinstrumentalist.

1.7 Forskning på det norske jazzmiljøet og kjønn

Hva er det som skiller denne masteroppgaven fra andre artikler skrevet om kjønn og musikk? De fleste artiklene som hittil har blitt skrevet "[...] gir et generelt innblikk i rekrutteringsprosessen som unge kunstnere er en del av, men de forteller ikke noe om rekruttering til jazzfeltet spesielt" (Hind 2010:9), med noen unntak. Ved siden av hovedoppgaver med forskjellige faglige perspektiver (Lorentzen 2000; Skjerdal 1997; Stavrum 2004, Onsrud 2004 og Hind 2010), en doktoravhandling (Lorentzen 2009), en bok om kvinnens rolle i norsk rock og pop (Breen 2006), den førnevnte artikkelsamlingen "Musikk og kjønn – i utakt?" (Lorentzen og Kvalbein 2008) og publikasjoner som "Musikk og kjønn: status i felt og forskning" (Lorentzen og Stavrum 2007), finnes i tillegg Erle Hinds "Tornekratt eller rød løper? Om rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet" (Hind 2010). Hinds oppgave er resultatet av en casestudie av Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister, nå kalt INFI camp. Gjennom kvalitative intervjuer prøver Hind å finne ut "hvordan rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet foregår" (ibid.:9).

Også i Hinds oppgave ligger fokuset altså på kjønnsbalansen i jazz, og også der er det instrumentalistene som er forskningsobjektet. Det spesielle med min oppgave ligger blant annet i utvalget av intervjudeltagere. Hinds informanter er mellom 15 og 20 år og har som regel ikke "oppnådd aksept" (ibid.:87) i jazzmiljøet enda. Hind skriver for

eksempel om at en av informantene "[...] kanskje [er] den eneste av jentene i mitt informantutvalg som ser ut til å ha fått innpass i jazzfeltet" (loc. cit). Da informantene er ganske unge og kommer fra diverse musikalske miljøer, er dette ikke overraskende. I tillegg viser Hind at de kvinnelige jazzinstrumentalistene må gjennom noen ekstra "tornekratt" (ibid.:44) for å bli ansett som seriøse deltagere i jazzmiljøet (ibid.:44-46).

I denne oppgaven prøver jeg å knytte utøvende jazzinstrumentalistenes opplevelse av deres rekruttering til det profesjonelle jazzmiljøet, med fokus på stadiene før deres yrkeskarriere, opp mot noen av de rådende diskursene om jazz og kjønn. Derfor har jeg intervjuet yrkesmusikere som er på forskjellige stadier i karrieren. Jeg intervjuet både menn og kvinner, ikke bare for å se om det var tydelige forskjeller i måten de snakket om emnet jazz og kjønn, men også for å – til en viss grad – kunne sammenligne diverse faktorer som har hatt innvirkning på deres nåværende rolle som profesjonelle utøvende jazzinstrumentalister.

1.8 Valg av metode

Denne oppgaven har som mål å "forstå virkeligheten slik den oppfattes av de personene som forskeren studerer" (Thagaard 1998:11). For å få denne kunnskapen har det blitt gjort kvalitative intervjuer der informantene har fortalt om sine opplevelser. Thagaard skriver:

Selv om et feministisk perspektiv ikke kan knyttes til en metodisk tilnærming, er det likevel en tendens til at kvinneforskere prioriterer kvalitative metoder, fordi det er metoder hvor perspektivet til informanten har en fremtredende plass" (ibid.:40).

Da denne oppgaven blant annet omhandler faktorer som kan virke ekskluderende for kvinner, mener jeg at bruken av en kvalitativ metode er å foretrekke framfor en kvantitativ.

Til analysen av intervjuene har det blitt brukt et hermeneutisk perspektiv, der det presenteres en "«tykk» eller «tett» beskrivelse" (ibid.:35). Dette betyr at "utsagn om hva informanten kan ha ment med sine handlinger, hvilke fortolkninger vedkommende selv gir, og den fortolkningen forskeren har" (loc. cit) er inkludert i fortolkningen av dataene.

Disse forskjellige tolkningene utgjør et av de viktigste trekkene ved hermeneutikken, nemlig at "det ikke finnes en egentlig sannhet, men at fenomener kan leses på forskjellige måter" (loc. cit).

Bruken av ordet "leses" peker på hermeneutikkens opprinnelse. Hermeneutikken var i utgangspunktet knyttet til fortolkning av tekster. Thagaard påpeker likevel at man fra et samfunnsvitenskapelig ståsted kan benytte et hermeneutisk perspektiv til å "«lese» kultur som tekst" (loc. cit).

Ideene til tolkningen av denne "teksten" skal – der det er mulig – være forankret i tidligere litteratur, slik som Geertz (1973, lest i Thagaard 1998) mener er den rette framgangsmåten. Da en del av studiens data beskriver fenomener som ikke har blitt forsket på i særlig stor grad, kommer noen av ideene til fortolkning til å være basert på dataene fra denne undersøkelsen, noe Glaser og Strauss (1967, lest i Thagaard 1998) mener er den riktige framgangsmåten.

Den kvalitative metoden og de kvalitative data som har blitt brukt i denne oppgaven har tillatt en "vektlegging av prosesser og mening, som ikke kan måles i kvantitet eller frekvenser" (Thagaard 1998:16). Det må likevel nevnes at jeg, da jeg først begynte å jobbe med denne oppgaven, tenkte å benytte meg av en kvantitativ forskningsmetode. Dette kunne være interessant, da det ikke har blitt gjennomført lignende kvantitative undersøkelser i Norge på jazzmiljøet – eller musikermiljøet – som er meg bekjent. Det var likevel noen faktorer som fikk meg til å avstå fra denne ideen. Jeg var bekymret for at det norske jazzmiljøet – særlig dets kvinneandel – ikke var stort nok til å gi meg en adekvat mengde data, og jeg var bekymret for at bare en liten andel av de jazzmusikerne som fantes, faktisk ville besvare spørreskjemaet. Sistnevnte bekymring betyr ikke at musikermiljøet er lite interessert i problemstillingen, men det er mulig at interessen for emnet ikke er så stor som jeg antok da jeg begynte forberedelsene til denne oppgaven. Det må påpekes at alle mine informanter har deltatt i denne undersøkelsen med stor interesse, og at de fleste potensielle informanter sa ja til å delta i undersøkelsen med det samme de fikk kjennskap til den.

Denne tankegangen, samt forskningstradisjonen denne oppgaven hører til, resulterte i at jeg bestemte meg for å gjennomføre kvalitative intervjuer for å samle empirien til denne oppgaven, framfor å designe et spørreskjema som ble sendt rundt til en stor mengde mulige informanter.

1.9 Informanter

1.9.1 Utvalg av informanter

Empirien i denne oppgaven har blitt til ved hjelp av kvalitative intervjuer. Fire av de intervjuede var kvinner og tre var menn. Kvale og Brinkmann skriver i "Det kvalitative forskningsintervju" (2010):

Intervju så mange personer som det trengs for å finne ut det du trenger å vite. [...] Hvis formålet er å utføre en statistisk test av gutters og jenters forskjellige holdninger til konkurranse om karakterer, kan den nødvendige stikkprøven være så lite som tre gutter og tre jenter (ibid.:129).

Et utvalg av sju intervjudeltagere skulle altså gi meg såpass mye informasjon at jeg fant ut det jeg trengte å vite, samtidig som representasjonen av begge kjønn blant informantene skulle tillate meg å gjøre grove sammenligninger av begge kjønns erfaringer når det gjelder hvordan de ble rekruttert til jazzfeltet. Nyere intervjuundersøkelser har i tillegg vist at det ofte er bedre å ha en mindre mengde intervjuer i undersøkelsen og heller bruke mer tid på å forberede intervjuene og analysere dem (loc. cit).

Andelen menn og kvinner blant de intervjuede er atypisk for det feltet undersøkelsen tar for seg, da det er flere kvinner enn menn i utvalget. Denne skeivheten kan, til en viss grad, gjøre det vanskeligere å gjøre sammenligninger, men da dataene hovedsakelig skal tjene til å bekrefte visse teorier, samtidig som de skal skildre musikernes opplevelse av sin egen – og andres – utdanning og rekruttering, blir ikke dette et stort problem. Mengden data som er hentet fra intervjuene er stor nok til å utarbeide en del hypoteser knyttet til problemstillingen.

Da oppgaven skal kaste lys over utøvende jazzinstrumentalisters vei til å bli utøvende musikere, medførte dette visse krav. Informantene skulle først og fremst være jazzinstrumentalister som har fullført utdanningen. Da dette gjør at de har en god oversikt over rekrutteringsforløpet, har de i stor grad muligheten til å sette relevante hendelser i perspektiv. Dette kravet om informantenes etablerte plass i jazzmiljøet og følgelig deres alder, medfører imidlertid også noen utfordringer. Snyder beskriver i "Music and Memory" (2001) hvordan man husker hendelser for så å bruke denne

teorien til å forklare hvordan diverse typer musikalske minner skapes og huskes. Han skriver blant annet at "[m]uch of our everyday conscious remembering is of episodic memories, and it is such memories we are referring to when we speak of "our memories"" (ibid.:75). Snyder fortsetter med å forklare at slike episodiske minner er veldig mottagelige for forvrenging, "especially with repeated recollection" (loc. cit). Det er dermed nærliggende å tro at noen av de minnene som samtalene med informantene er basert på har blitt endret over tid, noe som ville ha skjedd i mindre grad dersom informantene hadde vært yngre. Noen av informantene hadde i tillegg vanskeligheter med å huske visse hendelser eller tidspunkter i deres rekrutteringsforløp, eller som Snyder sier det: "'paths" to a particular memory" (ibid.:71) var blitt borte, særlig når det gjaldt "gamle" minner.

I tillegg til de førnevnte kriterier er alle intervjuobjekter i større eller mindre grad instrumentalpedagoger innen jazz. Dette tror jeg er en meget viktig kvalifikasjon hos mine informanter. Det gjør nemlig at de har et reflektert syn på problemstillingen. I tillegg har de god oversikt over hvordan kjønnsbalansen er på de forskjellige trinn som de vordende musikerne må gjennomgå for å kunne lykkes i å bli jazzmusikere, og særlig jazzinstrumentalister.

Informantene består av musikere i forskjellig alder og kommer fra forskjellige sosiale klasser og geografiske områder. Av praktiske årsaker har de fleste av dem likevel sitt musikalske virke hovedsakelig i og rundt Osloområdet.

Fem av sju informanter har blitt foreslått av Norsk jazzforum på basis av de førnevnte kriterier. NJF ble kontaktet av undertegnede, siden de har god oversikt over jazzmiljøet, og gjennom diverse møter og samtaler med aktørene i miljøet vet hvilke musikere som kunne være interessert i å delta i denne typen undersøkelse. I tillegg har de god oversikt over kjønnsbalansefremmende prosjekter knyttet til jazz i Norge, noe som tilsynelatende har påvirket deres foreslåtte utvalg betraktelig. Deres forslag har vært meget nyttige, da mange av de foreslåtte intervjudeltagerne har en særdeles bra oversikt over problemstillingen, noe som bidrar til å øke oppgavens validitet (Kvale og Brinkmann 2010:253).

Med tanke på konfidensialitet fikk Norsk jazzforum ingen innsikt i hvilke av de foreslåtte musikerne som faktisk ble intervjuet.

1.9.2 Utfordringer ved informantutvalget

Det endelige informantutvalget består av tre mannlige saksofonister, tre kvinnelige saksofonister og en kvinnelig bassist. Den store overrepresentasjonen av saksofonister blant informantene er ikke et bevisst metodisk virkemiddel, men kan tenkes å ha følger for kunnskapen som produseres i oppgaven. Den store representasjonen av saksofonister blant de kvinnelige utøverne kan statistisk forklares med at det instrumentet oftest spilt av kvinner innen jazz i Norge er saksofon (Aksdal 2008:133). Blant de mannlige instrumentalistene er instrumentfordelingen mye mer lik, men da jeg til en viss grad har brukt egne kontakter i tillegg til NJFs forslag, og det er saksofonister jeg personlig kjenner flest av blant norske jazzinstrumentalister, er det trolig at dette har ledet til en stor representasjon av saksofonister også blant mennene i informantutvalget. Vi kan anta at instrumentalister som trakterer blåseinstrumenter og etter hvert blir jazzmusikere – for eksempel trompetere, trombonister og saksofonister – har befunnet seg i noenlunde de samme band- og skolesituasjonene på deres vei til å bli profesjonelle musikere. Annerledes er det for bassister, gitarister, pianister og trommeslagere, da disse sjeldnere finner innpass i besetninger som korps, storband og lignende fra ung alder, og dermed må finne andre samspillmuligheter. Rekrutteringsløpet til jazzfeltet synes å være forskjellig for blåseinstrumentalister og instrumentalister som spiller kompeinstrumenter, noe som betyr at jeg med fordel kunne hatt flere av sistnevnte gruppe i informantutvalget.

1.10 Datainnsamling og konfidensialitet

Intervjuene som måtte gjennomføres i denne undersøkelsen, og dataene som har blitt innhentet, er av en slik art at informantenes konfidensialitet er meget viktig. Thagaard skriver: "for det første innebærer prinsippet om konfidensialitet at forskeren må anonymisere informanten når resultatene av undersøkelsen presenteres. [...] For det andre innebærer prinsippet om konfidensialitet at utenforstående ikke skal få innsyn i materialet" (Thagaard 1998:22). Før intervjuene til denne undersøkelsen kunne gjennomføres, måtte metoden som skulle brukes til å samle og bearbeide studiens data bli godkjent av Datatilsynet. Deres oppgave er blant annet å se om forskningsprosjekter samsvarer med prinsippet om konfidensialitet.

Et av de kravene datatilsynet stiller er at informantene skal gi sitt informerte samtykke til å delta i prosjektet. Informanten skulle altså "informeres om undersøkelsens overordnede formål og om hovedtrekkene i designen, så vel som om mulige risikoer og fordeler ved å delta i forskningsprosjektet" (Kvale & Brinkmann 2009:88). En e-post, med denne informasjonen vedlagt, ble sendt til alle potensielle intervjudeltagere i god tid før intervjuene fant sted. Da e-postene fikk lite respons ble de samme personene telefonisk invitert til intervjuet, og de som ville delta mottok den samme informasjonen som fantes i e-posten, like før intervjuet, der de igjen fikk muligheten til å lese gjennom informasjonsskrivet. Etter dette forklarte jeg litt mer om prosessen knyttet til prosjektet og ba intervjudeltageren om å undertegne samtykkeerklæringen.

1.11 Intervjuenes struktur

Under planleggingsfasen av intervjuprosjektet (Kvale, Brinkmann 2010:115-136) har det blitt utarbeidet et spørreskjema som skulle brukes som en guide gjennom intervjuet, men det ble også stilt oppfølgingsspørsmål under selve intervjuene. Dette resulterte i semistrukturerte livsintervjuer (ibid.:47) som brukes til å "innhente beskrivelser av intervjupersonens livsverden, og særlig fortolkninger av meningen med fenomenene som blir beskrevet" (loc. cit).

Selve intervjuguiden baserte seg hovedsakelig på tidligere forskning som vi skal gå gjennom i teorikapitlet, men prøvde i tillegg å teste noen hypoteser undertegnede hadde om forskningsemnet. Spørsmålene i guiden kunne variere fra person til person, men intervjuguiden besto som regel av cirka 15 faste spørsmål som ble stilt til alle. Avhengig av informantenes erfaringer valgte jeg å legge til noen spørsmål i intervjuguiden i visse tilfeller. Intervjuene er altså designet slik som Rubin og Rubin (2005 i Kvale, Brinkmann 2010) foreslår, "der forskeren løpende tilpasser seg nye forhold i felten og velger andre intervjupersoner og spørsmål underveis" (loc. cit). Da jeg mente at det, ved siden av å stille spørsmål om erfaring og opplevelse, også var "avgjørende å innhente gyldig, faktisk informasjon" (ibid.:162) om musikkfeltet for å kunne sammenligne de forskjellige intervjuene til en viss grad, var store deler av intervjuene faktuelle (ibid.:162-163).

Guiden var designet slik Thagaard (1998:86-87) beskriver det, med noen generelle spørsmål først, før spørsmålene ble mer krevende å svare på. I motsetning til det Thagaard anbefalte, avsluttet jeg som regel med det som av mange ble sett på som det vanskeligste spørsmålet, der de ble spurt om hvilke elementer som kan ha bidratt til den skeive kjønnsbalansen blant jazzinstrumentalistene. Grunnen til dette er at informantene mot slutten av intervjuene muligens hadde fått et enda mer reflektert forhold til problemstillingen og dermed var bedre i stand til å svare på spørsmålet, enn om det samme spørsmålet hadde blitt stilt midt i intervjuet. I de tilfellene dette spørsmålet ikke kom til slutt ble informanten spurt om egne prosjekter som skulle fremme en bedre kjønnsbalanse blant jazzinstrumentalistene på slutten av intervjuet.

Intervjuene foregikk enten hjemme hos intervjupersonen eller en plass som ble bestemt av informanten, da den plassen intervjuet blir avholdt helst skal være et sted som er fortrolig for intervjuobjektet. Etter å ha hilst, kunne intervjudeltageren som sagt lese et informasjonsskriv. Deretter fulgte en kort brifing, der jeg la fram intervjuets formål og forklarte litt om prosedyrene knyttet til intervjuprosjektet (ibid.:141-143). Etter å ha fått tilstrekkelig med informasjon om prosjektet skrev informanten under på en samtykkeerklæring, og etter dette fulgte selve intervjuet.

Under intervjuet ble spørsmålene som fantes i intervjuguiden gjennomgått, i tillegg til at diverse tilleggsspørsmål ble stilt (ibid.:143-153). Til slutt ble intervjuobjektet debriefet på en måte som var tilpasset intervjupersonen og den situasjonen vi befant oss i (ibid.:141-143).

Intervjuene ble tatt opp ved hjelp av en "Zoom H1". Ved siden av dette opptaket noterte jeg stikkord underveis som kunne være til hjelp senere i intervjuet. Disse notatene har ikke blitt brukt i analysen av intervjuene og hadde kun en hjelpefunksjon under intervjuet. Ved å ta opp intervjuene på lydbånd kunne hele teksten analyseres i etterkant, mens mer fullstendige notater fra intervjuene hadde sørget for at dataene allerede ble delvis analysert der og da (Thagaard 1998:90). Jeg opplevde ikke at intervjudeltagerne opplevde bruken av båndopptaker som hemmende på noen måte, slik Thagaard skriver at det kan gjøre (loc. cit). Dette var muligens fordi de fleste av dem var vant til bruken av lignende opptaksutstyr i jobbsammenheng.

Da jeg selv har vært innom mange av de samme institusjonene som de informantene har vært innom, som for eksempel korps, storband, band og kulturskole, merket jeg at

det ble lettere å snakke om disse emnene og problemstillingene knyttet til disse, noe som er i samsvar med det Kvale og Brinkmann skriver om kvalitativ forskning:

Man blir ikke fortrolig med innholdet i en undersøkelse bare gjennom litteratur og teoretiske studier. Hvis intervjueren oppholder seg i det miljøet der intervjuene skal foretas, blir han eller hun innført i den lokale sjargong, lokale rutiner og maktstrukturer og får dermed en følelse av hva de intervjuede vil snakke om – en situasjon som minner om lærlingens i et verksted (ibid.:123-124).

Selv om jeg ikke er utøvende jazzmusiker, ga mine erfaringer innen jazz og diverse musikk institusjoner meg muligheten til å gå nærmere inn på visse emner enn det jeg ville vært i stand til om jeg kun hadde måttet støtte meg på teoretisk materiale.

1.12 Transkripsjon og analyse

Kvale og Brinkmann skriver at det er umulig å svare på spørsmålet: "Hva er en korrekt transkripsjon?" (ibid.:194). Man skal heller stille spørsmålet: "Hva er en nyttig transkripsjon for min forskning?" (loc. cit). Det å transkribere et intervju kan gjøres på forskjellige måter, og det er særlig problemstillingen som angår ordrett talespråkstil versus skriftspråkstil som oftest byr på utfordringer. Her finnes få standardregler, men heller "en rekke valg som skal treffes" (ibid.:189). Da mange av spørsmålene i intervjuguidene ber om et faktuellet svar – sånn som de finnes i faktuelle intervju – og da intervjuene ikke skulle fortolkes psykologisk har jeg valgt å bruke bokmål som språk for intervju-transkripsjonen. Det er mulig at noen av de finere nyanser av intervjuene har gått tapt i oversettelsen fra nynorsk til bokmål, eller dialekt til bokmål, men da såpass mange av spørsmålene er faktuelle og da den samme tolkningen av teksten som gjøres under oversettelsesprosessen hadde skjedd i analysen av intervjuene uansett, betrakter jeg tapet av disse nyansene som uunngåelig. Dermed falt valget på å transkribere alle intervjuene på bokmål.

Analysen av intervjuene ble hovedsakelig gjort ved hjelp av meningskoding (ibid.:208-209), slik som det tilnærmes i grounded theory (Glaser og Strauss 1967, lest i Kvale og Brinkmann 2010). Koder er "umiddelbare og korte og definerer den handling eller opplevelse som beskrives av intervjupersonen" (Kvale og Brinkmann 2010:209). Kodingen som har blitt brukt under analyseprosessen har vært en blanding av begrepsstyrt koding og datastyrt koding. Da jeg begynte på analysen av intervjuene,

etter å ha gått gjennom en del teori, var bruken av visse kodeord en selvfølge, selv om jeg ikke hadde gått gjennom intervjumaterialet. Andre koder ble utviklet ved å lese materialet, noe som er en mer vanlig praksis i grounded theory (loc. cit).

1.13 Oppgavens oppbygning

I det neste kapittelet skal oppgavens teoretiske referanser gjennomgås. Disse referansene kan deles opp i tre store deler. Først skal jeg presentere forskningen på kjønn og musikkshistorie. Det skal ligge et fokus på epistemologiske skifter og hvordan disse har påvirket dagens forskning på dette emnet. Etter denne gjennomgangen skal vi se nærmere på litteratur og forskning om kjønn og musikk, og mot slutten av kapittelet skal vi gjennomgå noe av den forskningen som har blitt gjennomført på kjønn og jazz, både i utlandet og i Norge. Kapittel tre skal inneholde oppgavens empiriske analyse, og til slutt, i kapittel 4, følger en konklusjon og oppsummering av studiens resultater.

2. Teoretisk forankring

Før vi nærmer oss problemstillingens kjerne er det viktig å kartlegge noen av de forskjellige tradisjonene denne oppgaven befinner seg i.

Den første delen av dette kapittelet kan betraktes som en slags referanse når tidligere relevant forskning på musikk og kjønn skal gjennomgå senere i oppgaven. Mange av de studiene som skal bli presentert er et resultat av de rådende tankene om kjønn på det tidspunktet de ble gjennomført og må sees i en forskningshistorisk sammenheng. Som vi skal se, har kjønnsforskningshistorien – selv om det er et relativt ungt forskningsfelt – gått gjennom noen meget klare epistemologiske skifter, som vi også finner igjen i forskningen på musikk og kjønn.

Etter å ha gjennomgått disse forandringene skal jeg presentere noen av de undersøkelsene på kjønn og musikk som er mest relevante for denne oppgaven, for så å gjennomgå noe av forskningen på jazz, improvisasjon og instrumentbruk tilknyttet kjønnsbalansen i jazz.

Det må presiseres at de følgende presenterte undersøkelsene kan befinne seg i forskjellige forskningstradisjoner. Noen er essensialistiske, noen er poststrukturalistiske – altså anti-essensialistiske – og noen forskere tar ikke hensyn til hvorfor resultatene i deres undersøkelse er slik de er, men vil bare skildre situasjonene slik den er eller var på tidspunktet undersøkelsen ble skrevet, uten å drøfte resultatene i særlig stor grad. Grunnen til at jeg gjennomgår akkurat de artiklene som presenteres i denne oppgaven er at de på en eller annen måte kan knyttes til oppgavens analysedel samtidig som de gir en oversikt over tidligere forskning og blant annet skildrer hvordan jazzfeltet blir oppfattet av utenforstående.

2.1 Perspektiver på kjønn og epistemologiske strømninger innen kjønnsforskning og musikkvitenskap

Feministisk forskning begynte ikke å slå gjennom som forskningsgren før slutten av 1960 og starten av 1970- tallet (Onsrud 2004:17-22). Den ble til “som en del av den positivismekritiske bevegelsen, som gjorde seg gjeldende ved de fleste vesteuropeiske universiteter” (ibid.:18). Kritikken rettet mot positivistene skyldes forståelsen av at

"[f]orskeren vil alltid være preget av språklig og kulturelt skapte forestillinger, og ut fra disse «konstruere» sin forskningsgjenstand" (loc. cit).

For feminismens del ble dette erkjennelsen av at vitenskapen og historieskrivningen har vært totalt dominert av menn, og dermed framstilt ut ifra menns forståelsesrammer (loc. cit).

Feministisk forskning har blant annet prøvd å kartlegge arbeidene til kvinner som har publisert artikler, skrevet bøker eller komponert musikk under et mannlig pseudonym, i tillegg til å inkludere de kvinnene som måtte la menn ta æren for deres publikasjoner for i det hele tatt å bli publisert i diverse forsknings- og kunsttradisjoner. Det er likevel først og fremst "diskriminering og marginalisering av kvinner, samt stigmatiserte kjønnsoppfatninger i samtidskulturen" (ibid.:18), som feministisk forskning forsøker å avdekke.

På 80-tallet skjedde det et paradigmeskifte, der datidens poststrukturalistisk-inspirerte feminister prøvde å dekonstruere de skapte stereotypiene om menn og kvinner, istedenfor å "ta igjen det tapte" (loc cit), og sette det kvinnelige høyere enn det mannlige. Det er med dette paradigmeskiftet man finner forskyvningen fra forskning på kvinnen til forskning på kjønn. Blant disse feministiske forskerne finner vi Judith Butler som "tilhører en poststrukturalistisk inspirert forskningstradisjon som etter hvert er mye anvendt innen kjønnsforskning for å avdekke kjønne konnotasjoner" (loc cit). Butler mener at "«sex» is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize «sex» and achieve this materialization through a forcible reiteration of those norms" (Butler 1993, i Barker 2003:297). Etter henne har mange kjønnsforskere benyttet seg av denne teorien, at kjønne handlinger "skaper ideen om kjønn" (Onsrud 2004:18).

Chris Barker skriver om poststrukturalismen:

In short, poststructuralism rejects the idea of an underlying stable structure that founds meaning through fixed binary pairs (black-white; good-bad). Rather, meaning is unstable, being always deferred and in process (Barker 2003:17).

Mening kan heller ikke bli avgrenset av et ord, en setning eller en tekst, men er et utfall av intertekstualitet (loc. cit).

Til bunns for poststrukturalistisk tenkning finner vi filosofene Deridda (1976, lest i

Barker 2003) og Foucault (1984d, lest i Barker 2003). Deriddas tenkning har særlig hatt påvirkning på poststrukturalismens fokus på språk, og da særlig forbindelsen mellom språk og dens mening. Ifølge Deridda kan meningen av et ord aldri være konstant eller fast. Ord bærer mange meninger, blant annet "the echoes or traces of other meanings from other related words in other contexts" (Barker 2003:17). Deridda har også sørget for at de språklige motsetningene som strukturalismen og en stor del av vestlig filosofi bygger på, har blitt dekonstruert. Denne dekonstruksjonen forsøker å bryte ned hierarkiske, konseptuelle motsetninger, som for eksempel språk/skrift, natur/kultur, fornuft/galskap, kvinne/mann, som leder til ekskludering og nedvurdering av det leddet av motsetningen som oppfattes som mindreverdig (Barker 2003:17-18).

Poststrukturalismens fokus på diskurser og makt skyldes hovedsakelig den franske filosofen Foucault, som mente at analysen av diskurser burde være noe mer enn en lingvistisk tekstanalyse. "Foucault is concerned with the description and analysis of the surface of discourse and their effect under determinate material and historical conditions" (ibid.:18). Diskurs skulle altså både inneholde lingvistikk og praksis.

Det at poststrukturalismen er anti-essensialistisk, i den forstand at "there can be no truths, subjects or identities outside of language" (ibid.:19), og siden meningen av dette språket – som vi har sett tidligere - ikke kan sies å være fastsatt, blir meningen bak begreper som femininitet ikke universelle, men skapt av sosiale konvensjoner innen forskjellige kulturer (loc. cit). Når denne teorien tilpasses på kjønnsforskning blir meningen bak kjønn skapt av det som blir karakterisert som kjønnete konnotasjoner.

De rådende poststrukturalistiske ideer fikk stor betydning for feministisk forskning, samt for all humanistisk og samfunnsvitenskapelig forskning. En forståelse for at vi aldri kommer nærmere sannheten, men at vi bare finner fram til nye innfallsvinkler og nye måter å se verden på, har blitt benyttet av mange forskningsgrener siden da.

I forlengelse av oppfatningen av at all betydning er utsatt, må de store altomfattende teorier om fenomenenes universelle væren og dynamikk ansees som bare mulige diskurser blant mange (Onsrud 2004.:22).

Så hvordan har disse paradigmeskiftene innen kjønnsforskningen og humanistisk forskning påvirket musikkvitenskapen?

Feministisk musikkforskning oppstod ikke før paradigmeskiftet på slutten av 80-tallet, der de poststrukturalistisk-inspirerte feministene prøvde å få bukt med de skapte

stereotypiene om menn og kvinner. Musikkantropologi ble i lys av dette skiftet et av alternativene til den positivistiske musikkforskningen. Musikken måtte nå nemlig sees i en kulturell og sosial kontekst, noe musikkantropologi egnet seg utmerket til. Det var som følge av denne forskningen på musikk i en kulturell og sosial kontekst at kjønns- og kvinneforskningen innen musikk kom på banen. Siden den gang har kvinne- og kjønnsforskningen også tatt for seg forskningsfelt innen musikkvitenskapen som ikke hører til musikkantropologien.

Det har blitt gjennomført studier på musikk og kvinner helt fra 1960-tallet, men disse var hovedsakelig opptatte av å kartlegge de kvinnelige musikerne og komponistene som ikke var blitt tatt opp i den tradisjonelle musikkhistoriske kanon, som mye annet feministisk forskning på dette tidspunktet også var opptatt av. Det var på begynnelsen av 90-tallet at for eksempel feministisk kritikk av forskningen på vestlig kunstmusikk (McClary 1991; Citron 1993) ble til, samtidig som nye bidrag til den ble skrevet (Onsrud 2004:30). Store deler av den nylige forskningen som har blitt gjort innen dette feltet baserer seg på et poststrukturalistisk og postmodernistisk perspektiv (Barker 2003:19-20), der historien blir forstått som en narrativ konstruksjon, framfor et "logisk gitt kontinuum" (Onsrud 2004:30).

2.2 Om musikk og kjønn

2.2.1 Tidlig forskning på musikk og instrumentvalg, knyttet til kjønn

Vi har sett at en stor andel av litteraturen som omhandler kjønn og musikk skrevet tidligere enn 90-tallet, hovedsakelig hadde som formål å plassere de ekskluderte kvinnelige komponistene og musikerne i en musikkhistorisk kanon. Det må likevel påpekes at kjønn eller seksualitet og musikk ble forsket på, også utenfor den egentlige kjønnsforskningstradisjonen.

I "The Personality Structure of the Musician: III. The Significance of Sex Differences" (Kemp 1982) prøver Kemp å kartlegge hvordan forskjeller i karaktertrekk kan observeres blant kvinnelige og mannlige musikere, og kvinnelige og mannlige ikke-musikere. Til dette gjennomførte Kemp en kvantitativ studie, der 688 musikelever ved 20 britiske konservatorier og universiteter i en alder mellom 18 og 25 år ble intervjuet, i tillegg til 202 profesjonelle musikere som ble rekruttert til undersøkelsen fra diverse

orkestre og "Incorporated Society of Musicians" (ibid.:49). Resultatene av denne undersøkelsen viser blant annet "clearly how the interactions generally feature a levelling out of the sex differences in the musicians on those traits previously shown to be of importance in musicianship" (ibid.:53). Undersøkelsen viser også at de forskjellene man vanligvis finner mellom kjønnene – om disse forskjellene er konstruerte eller ikke blir ikke behandlet i artikkelen – aksepteres i mindre og mindre grad idet eleven nærmer seg en fullverdig posisjon som musiker. Undersøkelsen viser likevel at egenskapene reserverthet (aloofness) og "self- sufficiency" (loc. cit) også blant musikerne er begreper som blir knyttet mest til mannlige musikere, selv om forskjellene i disse karaktertrekkene blant de menn og kvinner som blir musikere er færre enn hos menn og kvinner i samfunnet ellers. Kemp foreslår at "[...] the fact that aloofness and self- sufficiency appear to be male traits might account for the male domination of many aspects of professional music for so many years in times when sex stereotyping was perhaps more rigidly imposed by society than at present" (loc. cit). Egenskapen sensitivitet er på den andre siden et karaktertrekk som ble observert i større grad hos kvinner enn menn, noe som betyr at sensitivitet kan sees som et feminint karaktertrekk ifølge Kent. Da også sensitivitet er et karaktertrekk som ofte forbindes med musikers karaktertrekk kan dette forklare hvorfor musikk og musikere ofte blir sett på som feminine. Alt dette medfører ifølge forskeren at kvinnelige musikere har flere egenskaper enn kvinnelige ikke-musikere som ellers i samfunnet blir oppfattet som maskuline, og omvendt.

Undersøkelsen peker likevel på et moment som synes å bli utfordret av kjønnsforskningen innen musikk, nemlig at studenter som spiller brassinstrumenter og profesjonelle treblåsere "appear to retain a more rigid sex identity closer to general population norms" (ibid.:54). Om vi tar bort andre faktorer og disse instrumentalistgruppene virkelig har karaktertrekk som er "closer to general population norms" (loc. cit) betyr dette at folk flest bør ha større sjanse å lykkes i å bli utøvende musiker som blåser enn som sanger.

Noen elementer ved denne studien er problematiske, det er for eksempel uvisst hvordan fordelingen blant elevene var, hvor mange som var sangere og hvor mange som var instrumentalister. Det er dermed også uvisst hvor mange av instrumentalistene som for eksempel var trommeslagere eller gitarister, instrumenter der det empiriske materialet kunne ha vært for lite til å gjennomføre en sammenligning av

karaktertrekkene basert på kjønn. Dermed mister hypotesen om at blåsernes karaktertrekk ligger nærmere det som ansees som vanlig enn andre musikeres karaktertrekk noe troverdighet. Vi vet nemlig ikke hvor stort utvalget var blant de forskjellige instrumentene, hva som er kvinneandelen innen de forskjellige instrumenter og om kjønnsbalansen innen alle instrumenter var av en slik art at kvantitative sammenligninger kunne gjøres.

En studie som ser ut til å være sin tid forut og som gir en bedre oversikt over de forskjellige instrumentgruppens kjønnlige konnotasjoner avhengig av ens utdanning, er Griswold og Chrobaks "Sex-role Associations of Music Instruments and Occupations by Gender and Major" (1981). Griswold og Chrobak undersøker om kjønn eller utdanning har innvirkning på oppfattelse av et instruments kjønnlige konnotasjoner. Resultatene av undersøkelsen stemmer godt overens med både tidligere og senere forskning. Det å spille harpe, fløyte eller piccolo, samt det å være kordirigent ble oppfattet som feminint ladde handlinger, mens det å spille saksofon, trommer, bass, tuba eller dirigere et instrumentalensemble ble sett på som maskuline aktiviteter. Disse meningene er ifølge artikkelens empiriske materiale uavhengige av kjønn.

I jazzsammenheng må det nevnes at saksofon synes å være det jazzinstrumentet flest kvinner spiller, i hvert fall blant blåseinstrumentene. Det er dermed rart at den betegnes som et instrument med hovedsakelig mannlige konnotasjoner i Griswold og Chrobaks undersøkelse, særlig siden en undersøkelse gjennomført et par år tidligere, plasserer saksofon som et av de instrumentene med flest konnotasjoner som knyttes til begge kjønn. Abeles og Porter (1978, lest i Griswold & Chrobak 1981) plasserer saksofon mot midten i et kontinuum av instrumenter, der man har de instrumentene med flest maskuline konnotasjoner på den ene siden og de instrumentene som oppfattes som mest kvinnelige på den andre.

Griswold og Chrobaks undersøkelse skiller seg fra andre undersøkelser, da den også forsøker å analysere hvordan ens utdanning påvirker ens syn på forskjellige instrumenters kjønnede ladning. Resultatene viser at de elevene med høyere utdanning innen musikk har en tendens til "sex-stereotyping in the masculine direction" (Griswold, Chrobak 1981:619). Klarinett blir for eksempel oppfattet som mer maskulin av de musikkelevne med høyere utdanning enn de elevene uten. Dette kan ifølge forfatterne skyldes de høyt utdannede musikkstudentenes bedre oversikt over musikkfeltet og dermed oversikt over rollene de forskjellige kjønn hittil har inntatt i dette feltet.

Et interessant spørsmål som reiser seg når det gjelder instrumentvalg er i hvor stor grad foreldrene har påvirkning på barnets valg av instrument. Kan det være at de voksne opprettholder kjønnsstereotypiene ved å velge instrumenter til deres barn som de mener ikke er i konflikt med barnets kjønn? Abeles og Porter (1978, lest i O'Neill 1999:52) har vist at foreldre hadde valgt klarinett, fløyte og fele til deres døtre, mens trommer, trombone og trompet var å foretrekke om deres barn hadde vært en gutt. Igjen er cello og saksofon de instrumentene som virker mest kjønnsnøytrale. Disse resultatene indikerer at foreldrene kan påvirke deres barn til å velge visse instrumenter framfor andre, men stadfester det ikke. Disse resultatene er i samsvar med tidligere forskning. Det har vist seg at "[e]ven if adults do not consciously believe they are making a distinction in the way they perceive a female versus a male infant, they nevertheless behave in very different ways depending on the gender label... this is evidence of the pervasiveness of gender stereotypes" (Golombok, Fivush 1994, i Hargreaves, North 1999:52). Det er godt mulig at et lignende fenomen opptrer blant foreldre og lærere idet et instrument til barn skal velges, selv om dette ikke har blitt forsket systematisk på (Hargreaves, North 1992:52)

2.2.2 Citron, McLary og Green, pionerer innen forskning på musikk og kjønn med et poststrukturalistisk perspektiv

Som nevnt tidligere i denne artikkelen var den tidligste forskningen på kjønn og musikk hovedsakelig opptatt av å tilføye de ekskluderte kvinnelige komponistene og musikerne til den tradisjonelle musikalske kanon, og det var ikke før tidlig på 1990-tallet at feministisk-kritiske betraktninger på måten musikkhistorien ble skrevet på, kom på trykk. På dette feltet var det særlig Susan McLary og Maria J. Citron som presenterte de mest prominente tankene. Selv om ikke denne oppgaven handler om historieskrivning innen musikken, er mange av de teoriene McLary og Citron presenterer aktuelle når det gjelder jazzfeltet. De teoriene som blir introdusert i deres tekster har tydelige paralleller til det norske musikklivet, noe som kom tydelig fram under gjennomføringen av noen av de intervjuene denne oppgavens analysedel er basert på.

Citron avslører at språkbruken i den positivistiske musikkanalysetradisjonen tyder på en oppfattelse av kvinnen som "den andre", for eksempel i positivistiske analyser av

sonatesatsformer. Dette kan eksemplifiseres ved at hovedtemaet i en sonatesats sees på som maskulint, mens sidetemaet oppfattes som feminint (Citron 1993:132-159, 1994:17-19). Den positivistiske musikkvitenskapen oppfattet altså ikke bare kvinnen som "den andre", men fremstiller henne også som det.

Citron avkrefter også eksistensen av en "female aesthetic" (Citron 2004:17) blant kvinnelige komponisters musikalske verk:

I have found no specific language, style, or dynamic that every woman utilizes. Such tendencies depend on variables of culture and individual disposition and could also be utilized by men. Moreover, women are not raised in "pure" female culture and will tend to express, at least in part, aspects of masculine culture that they have internalized (Citron 1994:17).

Det kan allerede påpekes at noen av denne oppgavens informanter likevel har en oppfatning av at det finnes en slags "feminin estetikk" (Onsrud 2004:31) innen jazz, noe Citron altså avviser når det gjelder klassisk musikkutøvelse.

Også Susan McClary er opptatt av det hun kaller patriarkalske dikotomier som har satt sitt stempel på den tradisjonelle musikkhistoriekrivningen og verkanalysen. I essaysamlingen "Feminine endings. Music, gender and sexuality" (1991) skriver hun blant annet om en musikalsk semiotikk basert på kjønn, som ble brukt av komponistene under utviklingen av operaen på 1600-tallet (ibid.:7-9). Musikalske koder ble altså brukt for å konstruere maskulinitet og femininitet i musikken. Noen av disse kodene finnes ifølge McLary fortsatt i den formen som fantes på 1600-tallet, mens andre har endret seg. Ellers påpeker hun hvordan kadenser som forstås som maskuline og feminine også oppfattes som sterke og svake eller normale og unormale. McLary skriver at grunnen til denne tendensen, er at musikken i seg selv har blitt betraktet som feminin. Mannlige musikere og akademikere har, som et slags motsvar, lagt vekt på maskuline verdier som maskulinitet, objektivitet og universalitet, eller hindret kvinnes deltagelse i den vestlige musikken (ibid.:17).

At det finnes en konstruert kjønnsdualisme innen musikkfeltet, er også Lucy Green enig i. Hun presenterer i "Music, gender and education" (1997) tanker om hvordan måtene kvinner og menn utøver musikk på, er i tråd med denne dualismen. Hun skriver blant annet at det finnes en kjønnsdeling i det utøvende musikkfeltet som skyldes "patriarkalske definisjoner av maskulinitet og femininitet" (Onsrud 2004:34). Igjen er det det rasjonelle, eksperimenterende, vitenskapelige, fornuftige og aktive som blir sett

på som maskuline kvaliteter, mens kvinner forbindes med det passive, reproduktive, omsorgsfulle, følsomme og motstridende, og sees på som forvaltere av naturen (Green 1997:27).

"Ut i fra denne måten å definere femininitet og maskulinitet på, vil den kvinnelige sanger i følge Green bekrefte denne femininiteten, mens den kvinnelige instrumentalisten forstyrrer den, og en kvinnelig komponist eller improvisator truer en slik definisjon av femininitet (Onsrud 2004:34).

Det er altså rollen som vokalist som bekrefter kvinnens femininitet, slik denne rollen har blitt framstilt gjennom patriarkalske definisjoner. De følgende aspektene påstår Green opprettholder, reproducerer og bekrefter disse definisjonene:

- 1) *[E]mbodied quality of vocal display is one reason for latitude towards the woman singer: embodied, she is no threat.*
- 2) *Because the spheres of nature and the body are associated with femininity and divorced from masculinity, and because singing involves the intended or unintended display of the body with no interrupting technology, the scenario of a woman singing leaves this association firmly in place.*
- 3) *[T]he image of the paid female singer who puts body and voice on public display has inevitably been associated in practically all known societies with that of the sexual temptress or prostitute.*
- 4) *[T]he age-old dichotomy of woman as whore/madonna is reproduced in her musical practice as a singer (Green 1997: 28-29).*

I det siste aspektet blir skjøgen reproduisert gjennom den kvinnelige sangerens offentlige sang, mens madonnaen står for kvinnens bruk av sang i den private sfæren, der hun synger en vuggesang til sitt barn (ibid.:29). Ifølge Green kan kvinnelige vokalist bryte med femininitetens patriarkalske definisjoner ved å overraske lytteren, enten ved dyktighet eller ved å bruke stemmen på en måte lytteren ikke forventer. Likevel har kvinnelige instrumentalister en større mulighet til å forstyrre kjønnsdualismen, og de som virkelig kan true kjønnsdualismen innen musikalsk utøvelse er komponister og improvisatorer (Green 1993:52-81, 104-115). Green stiller flere andre spørsmål som er særdeles relevante for denne oppgaven. Hun spør:

Why is it – like singing – some instruments have for centuries been welcomed by women, and have been seen as acceptable or even desirable feminine accomplishments, whereas – unlike singing – certain other instruments have at various times been shunned by women, frowned upon or even prohibited? (ibid.:52)

Green påpeker at instrumentet til den kvinnelige instrumentalisten forstyrrer "the centrality of the appearance of her in-tuneness with her body" (ibid.:53), noe som står i sterk kontrast til sangerne. Kvinnens kontroll over et instrument truer også assosiasjonen mellom kvinnen og natur. Instrumentet gjør i tillegg at musikerens framtoning i mindre grad kan tolkes som en seksuell invitasjon enn sangerens framtoning. Green nevner som siste grunn at siden den kvinnelige instrumentalisten i mindre grad kan oppfattes som skjøge, kan hun heller ikke bli assosiert med en madonna (loc. cit). "The display she enacts, rather than that of a playful or alluring singing bird, is that of a more controlled and rational being who appears capable of using technology to take control over a situation" (ibid.:54). Dette resulterer i at den kvinnelige instrumentalisten kan true "those very reassuring signs of masked female sexuality upon which patriarchal definitions rely for their cogency" (loc. cit).

2.3 Forskning på jazz og kjønn

I de følgende avsnittene skal forskjellige undersøkelser knyttet til jazz og kjønn presenteres. Noen av disse undersøkelsene skal omhandle kvinnens posisjon i jazzfeltet, mens andre forsøker å redegjøre for mulige årsaker til den lave kvinneandelen og kvinnens posisjon i jazzfeltet. Alle artiklene har likevel til felles at de omhandler jazzfeltet. Et spørsmål som dermed naturligvis dukker opp i denne sammenhengen er hva som kjennetegner jazz.

2.3.1 Hva er jazz?

Å gi en tilfredsstillende definisjon av begrepet jazz har vist seg å være en vanskelig oppgave. I denne oppgaven ønsker jeg å ta utgangspunkt i den definisjonen som ble presentert i Norsk kulturråds rapport fra 1995 "Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum". Her presenteres jazz som en musikk som "oppstod i USA i tiåra rundt 1900 i møtet mellom europeisk underholdnings- og kunstmusikk og svart afrikansk musikk" (ibid.:13). Den nye musikkformen inneholder altså elementer fra begge tradisjonene og "syntesen vart ein heilt ny musikkform som skil seg grunnleggjande frå sine europeiske og afrikanske anar" (loc. cit). Innen jazzen har det skjedd en økning av kunstneriske ambisjoner og sosial status "frå rein bruks- og

underholdningsmusikk for den svarte underklassa i starten av hundreåret" (loc. cit). Det påpekes i rapporten at jazzens mange former i vår tid former et bredt spekter som blir brukt i mange sammenhenger, fra underholdning til nyskapende kunst. Dette spekteret gjør det vanskelig å gi en adekvat definisjon av jazz som dekker hele feltet. Det ser likevel ut til at jazzens forskjellige musikalske former og stiler har et viktig element til felles:

Enkelte av disse ligg i grenselandet til samtidsmusikk, andre til folkemusikk, andre igjen til rock osv. Men felles for alle jazzformer er at improvisasjonselementet står sentralt; enten det er fritt og kollektivt eller ligg opp mot folkemusikkens ornamenteringer, så kan improvisasjon sjåast på som fellesnemnaren i all jazz (loc. cit).

I tillegg skriver Skjerdal at

[f]elles for alle nye jazzstilar som vert utvikla er at dei står i samanheng med jazzhistoria, at utøvarane står på eit handverksmessig og teknisk høgt nivå, alltid klar for innovasjon og forbetring (Skjerdal 2002, lest i Onsrud 2004:41).

Også når vi ser på andre definisjoner av jazz kan man legge merke til at improvisasjon blir nevnt som et av dens viktigste elementer. Det er i grunn improvisasjon som er den eneste fellesnevneren for de ulike formene for jazz, sammen med det faktumet at en jazzstilart "står i en jazzhistorisk sammenheng" (Onsrud 2004:41). Norsk musikkråds rapport peker til og med på at improvisasjonselementet i jazz er mye mer framtrædende enn i andre sjangre, inkludert rock (Norsk kulturråd 1995:37). Improvisasjonens betydning i jazz har vært utgangspunkt for noen undersøkelser, og dens stadige tilstedeværelse synes å medbringe noen interessante problemstillinger, ifølge en stor del av denne oppgavens informanter. I de neste avsnittene skal vi se nærmere på forskning på jazz og kjønn. Deretter skal det greies ut om artikler og undersøkelser knyttet til instrumentbruk innen jazz og kjønn, før vi tar fatt på oppgavens empiridel.

2.3.2 Jazzmiljøet - i stadig endring

Allerede i 1967 skrev amerikaneren Edward Harvey artikkelen "Social Change and the Jazz Musician". De temaene som blir behandlet i denne studien er ikke direkte knyttet til kjønn, men er likevel viktige siden de ofte gjengir den amerikanske

befolkningens oppfatninger om jazzkulturen som sådan, og i hvor stor grad disse oppfatningene kommer overens med jazzmusikernes eget syn på jazzfeltet.

Studien tar utgangspunkt i jazzens økende popularitet på tidspunktet studien ble gjennomført, og de sosiale endringene denne økende populariteten medførte for jazzmusikerne og den generelle rekrutteringen til jazzfeltet. 118 intervjuer, samt fire måneder med deltagende observasjon ble gjennomført for å få samlet det empiriske materialet studien baserer seg på. Intervjuene besto av en del påstander som skulle beskrive allmennhetens stereotypier om jazz. Svarene til informantene bidro til å rette opp på ofte gale eller lite nyanserte oppfatninger.

Da påstanden "[i]t has been suggested that prospective jazz musicians receive little support or encouragement from parents or relatives in the selection of jazz music as a career" (Harvey 1967:36) ble ytret, var det særlig de yngre musikerne i informantutvalget og deres omgangskrets som var uenig i dette utsagnet. De svarte at deres direkte omgangskrets betraktet jazzyrket som "a respectable pursuit with artistic overtones rather than the beginning of social deviance" (ibid.:37). Undersøkelsen viser også at desto eldre intervjuobjektene var, desto større var sjansen for at deres omgangskrets ikke støttet deres valg om å bli jazzmusikere. Dette kan ifølge Harvey peke på at de yngre jazzmusikerne ble rekruttert blant andre klasser i samfunnet enn de eldre (loc. cit). "In short, the image of «lower- class artist» is being replaced by that of «middle-class artist»" (loc. cit).

Også rollen til jazzmusikeren hadde på dette tidspunktet endret seg. Jazzmusikeren ble nå verdsatt som kunstner framfor å bli sett på som en ansatt, noe som var vanlig i tiårene før studien fant sted. Denne endringen – i tillegg til etableringen av flere jazzklubber i USA – har ført til at jazzmusikerne i større grad slapp å inngå kompromisser tilknyttet deres konsertvirksomhet. Publikum fikk høre mer jazzmusikk, noe som førte til en bedre forståelse av sjangeren. Dermed fikk jazzmusikerne spille det de ville spille, istedenfor å måtte spille det publikum ville de skulle spille, noe som ofte ikke engang var jazz. Friheten dette ga musikerne, har gjort at studiens yngre informanter hadde et bedre forhold til deres lyttere enn deres eldre kolleger, som kanskje fortsatt hadde de gamle holdningene til folk ferskt i minnet (ibid.:37).

En annen påstand ble ytret, nemlig at jazzmusikeren "tend to place a high value on behavior which would be regarded by the general public as odd or even antisocial" (ibid.:38). Denne påstanden ble avvist av de yngre musikerne, samt flesteparten av de

eldre. Oppførselen til jazzmusikeren skulle tvert imot stille jazzmusikkens og dens utøvere i et godt lys.

Jazzmiljøet i USA ble på tidspunktet studien ble gjennomført ansett som et miljø der man ikke la vekt på verken rase eller religiøs tilhørighet. Også denne oppfattelsen ble testet hos musikerne, som var uenige i dette. Det viste seg at forskjellsbehandling forekom i større grad enn antatt (ibid.:34-42). I lys av denne oppgaven er det interessant at studiens intervjuguide nevner både etnisk og religiøs tilhørighet, men ikke kjønn som et av de områdene forskjellsbehandling kunne forekomme. Dette kan skyldes diverse grunner. Forskeren kan for eksempel ha glemt det, men han kan også ha syntes at kvinneandelen var så lav at det ikke var nødvendig å ta dette i betraktning. Det kan også være at kvinner ikke ble ansett som en vesentlig del av jazzmiljøet og at forskeren dermed ikke engang tenkte på deres tilstedeværelse.

Harvey viser at rekrutteringsbasen til jazzfeltet endrer seg, tilsynelatende samtidig som jazzens posisjon i samfunnet endrer seg. I Harveys undersøkelse viser dette seg gjennom en forskyvning i jazzens rekrutteringsbase, fra rekruttering i "low class" til "middle class", muligens som resultat av jazzens økte status som kunstmusikk. Dette indikerer at endringer i feltet, eller til og med endringer i publikums oppfattelse av feltet, kan påvirke jazzfeltets rekrutteringsbase.

De følgende artiklene tar for seg visse aspekter ved musikklivet og kan anvendes til å vurdere kvinnens posisjon i jazzfeltet generelt og til en viss grad forklare dens skeive kjønnsbalanse.

2.3.3 Jazz og "hipness"

Ingrid Monsons "The Problem with White Hipness: Race, Gender and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse" (1995) beskriver hvordan "hipness" – et begrep ofte knyttet til jazzmusikeren og -musikken – har hatt betydning for måten man har hørt på jazzimprovisasjon siden den andre verdenskrig. Monson definerer hipness som

an attitude or stance marked through modes of symbolic display associated initially with bebop: beret, goatee, «ridiculously draped suits in the manner of the zoot suit», horn rimmed glasses, heroin addiction, bop talk, and, of course, the music itself (Monson 1995:397).

Bruken av begrepet "hip" begynte ved starten av 1940- tallet og erstattet det til da brukte "hep", samtidig som Gillespie tok i bruk visse visuelle og stilistiske markører som ble knyttet til hipness-begrepet. Det virket på dette tidspunktet som om bebopmusikere brukte diverse visuelle, soniske språklige og ideologiske virkemidler for å kroppsliggjøre deres holdninger til samfunnet. Monson påpeker at det ikke kun var bebopene som benyttet seg av markørene knyttet til hipness, men at det likevel var de som ble forbundet med begrepet i størst grad (ibid.:309-401).

At det fantes få kvinnelige jazzmusikere på dette tidspunktet kan eksemplifiseres ved hjelp av dette sitatet:

The Negro jazz musician of the forties was weird. And the myth of this weirdness, this alienation, was sufficiently important to white America for it to re-create the myth in a term that connoted not merely Negroes as the aliens but a general alienation in which even white men could be included (ibid.:402).

også hvite menn følte altså at de kunne bli inkludert i denne "weirdness". Selve hipness- begrepet rommet nemlig en gruppe mannlige musikere, uavhengig av etnisk tilhørighet.

Monson beskriver også de konnotasjonene og reputasjonen som jazzmiljøet ble tildelt av pressen og som fikk store følger for jazzens image. Gjennom eksemplifisering tydeliggjør Monson at jazzmusikerne synes å tenke at heroinbruk og hyperseksualitet – to av aspektene som ofte ble framstilt som viktige av pressen – ikke er viktige aspekter innen utøvelse av jazz (414-422). De som brukte heroin kun fordi de trodde dette forbedret kvaliteten av deres spill, ble tvert imot ofte sett ned på av sine kollegaer. Noen av handlingene og holdningene knyttet til jazzfeltet, enten med eller uten hjelp av mediene, har nok bidratt til å skape et verre bilde av det amerikanske jazzmiljøet enn det som var tilfellet. Det er dermed nærliggende å tro at jazzens konnotasjoner har sørget for en slags marginalisering av sjangeren. Men Monson mener at disiplin, verdighet og sosial bevissthet må sees som like viktige når hipness skal defineres som overskridelser og "social marginality".

Når det gjelder kjønn konkluderer Monson:

[T]here is a history of gendered and sexualized identification with hipness that has caused many white Americans to perpetuate unwittingly primitivist assumptions about African American cultural authenticity (ibid.:422).

Dessuten skriver hun i en fotnote at den hvite mannen betrakter "a stereotypical dangerous black male" (ibid.:405) som den ideelle jazzmusikeren.

Vi kan dra noen konklusjoner om kvinnens posisjon i jazzfeltet – hovedsakelig innen bebopsjangeren – ved hjelp av denne artikkelen. Den første er at det fantes få kvinner blant de amerikanske bebopmusikerne Monsons artikkel handler om. Vi kan dessuten anta at denne kjønnsbalansen også fantes i resten av jazzfeltet i USA, da det ikke kun var bebopmusikerne som brukte de markørene som forbindes med hipness. Også jazzmusikere som opererte i andre sjangre har brukt de samme markørene. Dette begrepet var, som vi har sett tidligere, altså basert på markører båret av mannlige musikere. Da bebop i denne artikkelen indirekte blir omtalt som en sjanger der få kvinnelige musikere er tilstede, og bebop er en sjanger der det instrumentale står i høysete, medfører dette at det fantes få kvinnelige instrumentalister innen bebop.

Som vi har sett tidligere blir det instrumentale ofte knyttet til menn, om en skal ta de patriarkalske definisjonene av femininitet og maskulinitet i betraktning, mens kvinnene synger. Da bebop i hovedsak er en instrumentalsjanger der improvisasjon står i høysete, betyr det at dette er en "upassende" sjanger for kvinner ifølge de patriarkalske definisjonene av kjønn. Green mener at kvinnelige instrumentalister har en stor mulighet til å forstyrre kjønnsdualismen og at improviserende instrumentalister har en enda større mulighet til dette. Det er nærliggende å tro at det å bryte med denne dualismen ikke er lett, noe som vi skal komme tilbake til senere.

Datidens mediedekning av jazzmusikernes heroinbruk, hyperseksualitet og livet i sosial avsondring har gitt jazzfeltet et dårligere rykte enn det fortjener. Noe som kunne skremme potensielle jazzmusikere – uansett kjønn – fra å delta i jazzmiljøet.

2.3.4 Hindringer som er tilknyttet instrumentalistrollen i jazz

Når det gjelder jazzinstrumentalister skriver Green at kvinner i første omgang ikke hadde mulighet til å øve jazz, da mange av de stedene man kunne lære å spille jazzmusikk, var dominert av menn (ibid.:73). For det andre skriver hun at piano har vært det instrumentet flest kvinnelige jazzinstrumentalister har spilt. For det tredje påpeker Green at kvinnelige instrumentalister – særlig i jazzens tidlige dager – bevisst ble ekskludert fra de mannsdominerte jazzbandene på grunn av mennenes frykt for

økonomisk konkurranse. Etter hvert ble "all-women jazz bands" opprettet, inspirert av lignende klassiske ensembler, og disse ble – akkurat som sine klassiske motstykker – betraktet som morsomme gimmicks (loc. cit). I tillegg påpeker Green at "[t]he interruptive quality of feminine delineations acts as an underlying symbolic legitimation of attempts to exclude women" (ibid.:74).

Vi har sett at den hvite mannens oppfatning av den ideelle jazzutøveren er en stereotypisk, farlig, farget mann. I tillegg skriver Dahl at "[...] the qualities needed to get ahead in the jazz world were held to be mainly "masculine" prerogatives: aggressive self-confidence on the bandstand, displaying ones "chops" or sheer blowing power; a single-minded attention to career moves, including frequent absences from home and family" (Dahl 2001:97). Dahl skriver dessuten at store deler av jazzpedagogikken foregikk i "nightclubs and performance venues that were predominantly male" (Dahl 1984:*), og at kvinnelige instrumentalister dermed var utestengt fra den nødvendige opplæringen. Dette påvirket selvfølgelig også det utøvende jazzfeltet, da menn spilte med de samme personene de øvde med: andre menn.

Også ifølge Sherrie Tucker (2002) skyldes mangelen på kvinnelige jazzinstrumentalister tre faktorer. Den første er at kvinner ikke spiller instrumenter som er vanlige innen jazz. Den andre faktoren er at kvinner ble oppfattet som "feminine sex spectacles" (ibid.:979). Til slutt mener Tucker, som Dahl (1984) og Monson (1995), at kvinner ikke fikk tilgang til de arenaene der jazz ble lært bort og spilt.

Som vi har sett tidligere har forskning vist at de instrumentene som vanligvis finnes i jazzmusikk, (trompet, trombone, saksofon, trommer, bass og gitar) som regel blir sett på som maskuline. Senere studier har dessuten vist at de forskjellige instrumentenes kjønnlige konnotasjoner fortsetter å bestå (Delzell & Leppla 1992), men at "the magnitude of gender associations has lessened" (ibid.:93). Dette mener Delzell og Leppla skyldes "increased sensitivity to issues related to gender stereotyping and discrimination" (ibid.:95), som igjen medfører:

Continued sensitivity to issues related to gender stereotyping should result in further reduction of such biases. Gender stereotyping can be countered through concerted efforts to avoid reinforcing preconceived biases in one's dealing with students (ibid.:101).

Studien viser også at saksofon har økt enormt i popularitet i årene mellom Abeles og Porters studie og Delzell og Lepplas studie. I sistnevnte studie ville 21,3 % av jentene og

31,5 % av det totale utvalget helst spille saksofon om valget sto mellom trommer, saksofon, fløyte, klarinett, trumpet, fele , trombone og cello. Hos jentene var det kun fløyte og trommer som var mer populære, mens saksofonen kom på annen plass hos guttene, etter trommer (ibid.:98).

Selv om det ikke har blitt foretatt forskning på forbindelsen mellom rollemodeller og kjønnsbalansen i jazzfeltet i stor grad, tillegges også rollemodeller en viktig rolle når det gjelder kjønnsbalansen mellom jazzinstrumentalister, eller heller mangel derav. Cartwright (2001) skriver for eksempel: "As we see more women as role models in the band room as well as on the bandstand, we will surely see more women moving through our college programs and on to successful careers in jazz" (ibid.:76). Mangelen på rollemodeller er altså ifølge Cartwright en av grunnene til lav kvinne-deltagelse blant jazzinstrumentalistene.

Når jentene først vurderer en karriere innen et mannsdominert felt er det ifølge Eccles tre punkter de bør ta i betraktning. For det første kan det være at en ikke klarer å gjøre om ens suksess innen en eller flere grener av dette miljøet til en karriere. For det andre skriver Eccles at jenter muligens har en mer realistisk vurdering av deres evner enn gutter og dermed har bedre oversikt over hvor mye arbeid og tid en suksessrik karriere innen dette feltet kommer til å ta. Til slutt påpeker Eccles at jenter muligens innser at suksess innen et mannsdominert felt, ikke trenger å bety at en blir akseptert innen dette feltet. Man trenger både å overvinne diskriminering og bruke tid og krefter på å oppnå suksess innen feltet. Dette mener han kan avskrekke noen jenter fra å overveie en karriere innen et mannsdominert felt eller miljø (Eccles, lest i McKeage 2004:345).

2.3.5 Organisert rekruttering til jazzfeltet

En studie gjennomført av Leavell (1995, lest i McKeage 2004:345) kan – til en viss grad – brukes til å analysere hvordan den norske utdanningsmodellen påvirker instrumentalistenes vei til å bli jazzmusikere. Det som blir forsket på i denne undersøkelsen er hva som skjer idet instrumentalisten tar skrittet fra et ensemble som har " [...] a restrained style of playing [...]" (McKeage 2004:345) (i undersøkelsen er det high school concert band som representerer denne kategorien) til et ensemble som ofte oppfattes å ha en "more aggressive style of playing" (et jazzband). Det er nærliggende å

tro at en undersøkelse med samme metodologi som denne, tilpasset den norske modellen, hadde fått lignende resultater. I et slikt tilfelle kunne korps være et ensemble som har en behersket spillestil, og storband være et ensemble som oppfattes som mer aggressivt. Leavell (1995, lest i McKeage 2004:345) har intervjuet 18 elever idet de skulle gå over fra en high school concert band til et jazzensemble. Studien viser at elevene synes overgangen fra en behersket spillestil til en mer aggressiv spillestil er vanskelig. McKeage (2002) skriver i tillegg at kulturen i jazzensemblene skiller seg fra de andre ensemblene på collegene. Kvinnene i hennes studie fortalte om menn som unnlot å gi positiv tilbakemelding, og som tvert imot kom med kritikk og ekskluderte kvinnene fra visse gruppeaktiviteter. Kvinnene følte seg mer komfortable i "traditional programs" (McKeage 2002), der de kjente til og forsto reglene og kodene og følte seg beskyttet av dirigentens autoritet (loc. cit).

Institusjonalisering av musikernes rekruttering til jazzfeltet trenger ikke kun å en ha positiv effekt for instrumentalistene heller, da også utdanningen innen slike institusjoner kan medføre utfordringer. Forskning har blant annet vist at "[i]nstitutional pressures on students can act as barriers to participation in elective ensembles" (Nettl 1995, i McKeage 2004:346). Det har også vist seg at et tett skjema på instituttene som tilbyr hovedfag innen musikkpedagogikk utgjør et hinder for deltagelse innen jazz (Newman 1982, i McKeage 2004:346). Også størrelsen på jazzensemblene, samt dens besetning kan by på problemer for studentene. De som spiller instrumenter som ikke er vanlige innen jazzensembler får sjelden sjansen til å delta, om de da ikke valgte å spille et biinstrument som hørte til besetningen i jazzbandene (Fisher 1984, i McKeage 2004:346).

De siste tiårene er det ikke tvil om at jazzfeltet har blitt mer institusjonalisert når det gjelder opplæring. Berliner beskriver i sin etnomusikologiske bok "Thinking in Jazz – The infinite art of improvisation" (Berliner 1994) det amerikanske jazzfeltet på dets egne premisser (DeVeaux 1998:393). Boka omhandler det amerikanske jazzfeltet og beskriver de sosiale praksisene som er tilknyttet opplæring, samspill og rekruttering, samtidig som den beskriver forskjellige musikeres tanker og praksiser knyttet til improvisasjon.

Berliners studie vitner om et jazzfelt som er mindre institusjonalisert enn dagens internasjonale jazzmiljø, hovedsakelig når det gjelder utdanning. Om man tar utgangspunkt i Berliners bok, kan et barns rekrutteringsprosess til jazzmiljøet se slik ut:

Den vordende jazzmusikeren hører på fars platesamling og oppdager jazzsjangeren. Senere opptrer han eller hun i den lokale kirken eller i skolens stage band. Etter hvert finner musikeraspiranten sine musikk lærere og -mentorer utenfor skolen, og henter informasjon om feltet der det hentes kan. Når eleven mener å mestre sitt instrument og har opparbeidet en viss sjangerforståelse kan han eller hun delta på konserter ved å "sit in" (Berliner 1994:44) i diverse band. Etter hvert får jazzaspiranten som regel mer uformell praksis gjennom musikalsk samspill med kompiser og mentorer, lytting, teorilære og diverse former for sosial interaksjon (ibid.:10-90). Vi skal ikke gå nærmere inn på den rekrutteringsprosessen Berliner beskriver. Vi kan bare merke oss at den rekrutteringsprosessen som blir beskrevet i denne studien er en uformell rekrutteringsvei, der en formalisert skolegang med jazz som fag eller emne ikke blir foretrukket eller tilbudt i stor grad, selv om noen av Berliners informanter deltok på jazzkonservatorier eller -institutter.

Det er akkurat derfor Berliners studie har fått noe kritikk, da de fleste av studiens informanter var aktive i en bestemt periode, nemlig bebop og hardbopens høytid. Berliner er klar over denne mulige kritikken av studien, men begrunner dette bevisste metodiske valget med at bebop- og hardbopperiodene "represent great periods of empowerment in jazz history" (Berliner 1994:7), og at det var på dette tidspunktet virtuosene innen bebop og hardbop la grunnlaget for det som er jazz i dag. Dette, skriver musikkviteren DeVaux, er det samme som å påstå at "jazz is formed in bebop's image as the art of highly disciplined virtuoso instrumentalists" (DeVaux 1998:395), og medfører at jazzsjangre som grenser til for eksempel populær- eller eksperimentell avantgardemusikk blir marginalisert (loc. cit).

DeVaux stiller seg også kritisk til Berliners beskrivelse av jazzfeltet som et felt der praksisene forblir uendret i mange generasjoner. Han skriver at Berliners bok gir inntrykk at "[w]hat has changed is less important than what has stayed the same" (loc. cit). Berliner beskriver lærings- og rekrutteringsprosessene innen jazz som om de ikke endrer seg, mens han i hovedsak beskriver prosessene som var vanlige fra 1940- til tidlig 1960 tallet (ibid.:395-397).

Også Kathleen McKeage skriver i sin artikkel "Gender and Participation in High School and College Instrumental Jazz Ensembles" (2004) at de sosiale og musikalske praksisene som blir beskrevet i Berliners bok gjorde det vanskelig for kvinnelige jazzinstrumentalister å delta i dette miljøet. Hennes artikkel er en direkte konsekvens av

at "jazz has become an accepted part of instrumental programs in both high schools and colleges" (ibid.:343). Denne normaliseringen av jazz som emne innen amerikanske high schools og colleges har tydelige paralleller til andre nasjoner, der man også kan fordype seg innen jazz fra relativ tidlig alder, for eksempel på videregående skolars musikklinjer eller jazzlinjer på konservatoriene og musikkhøyskolen. Alle informantene som har deltatt i denne studien har for eksempel gjennomført jazzutdanning på høyskolenivå, enten på konservatorium eller musikkhøyskolen. Over halvparten har i tillegg deltatt på kurs ved høyskoler og konservatorier i utlandet, enten jazzkurs eller komposisjonskurs. Selvfølgelig finnes også de musikerne som har gått utenom disse skolene, men de blir det tilsynelatende færre og færre av. Man kan altså snakke om en tydelig formalisering av jazzmusikernes rekrutteringsprosess, både i og utenfor USA.

McKeage prøver å kartlegge og begrunne kjønnsforholdet innen noen av de amerikanske jazzprogrammene i amerikanske colleges og high schools, ved å gjennomføre en kvantitativ studie, med instrumentalister fra diverse colleges som informantgruppe. Dette er en kvantitativ studie, der 628 besvarte spørreskjemaer utgjør det empiriske datamaterialet (ibid.:347). Skjemaene ble sendt til skoler av diverse størrelser, og av de 628 returnerte skjemaene ble 44 % fylt ut av menn og 56 % av kvinner (loc. cit).

Studien forsøker å svare på fire forskningsspørsmål:

- 1 Hva er sammenhengen mellom kjønn og deltagelse i de instrumentale jazzensemblene som er tilknyttet high schools og colleges?
- 2 Hva er sammenhengen mellom kjønn, tidligere stadfestede variabler ("lack of connection between jazz and career aspirations, institutional obstacles, and the jazz environment" (ibid.:346) og studentenes deltagelse i instrumentale jazzensembler.
- 3 Finnes det forskjell i holdninger til jazzfeltet, avhengig av kjønn og deltagelsesgrad i jazzensembler?
- 4 Har menn og kvinner forskjellige grunner til å avbryte deres deltagelse i jazzensembler? (loc. cit)

McKeage presenterer først noen resultater av studien som ikke gir svar på de fire spørsmålene, men som likevel er relevante. Mange av hovedinstrumentene til

informantene var instrumenter med sterke kjønnlige konnotasjoner, mens valget av deres biinstrumenter "may be less affected by gender- stereotyping". Ved å kategorisere saksofon, trompet, trombone, perkusjon, bass, gitar og tangenter som jazzinstrumenter og andre instrumenter som ikke jazzinstrumenter, viste studien at 28 % av kvinnene og 72 % av mennene spilte et jazzinstrument som hovedinstrument. Om man ser på biinstrumenter, er det faktisk flest kvinner (50 %) som trakterer det som i denne studien kategoriseres som et jazzinstrument, mens 43 % av mennene spiller et biinstrument som ofte blir spilt i jazzensembler (ibid.:347-348).

Når det gjelder forskningsspørsmål én, viser det seg at "[g]ender and participation in college jazz ensembles were found to be significantly related" (ibid.:348). Det samme gjelder informantenes deltagelse innen jazzensembler på high school-nivå. Av de intervjuede hadde 80 % av alle menn deltatt i jazzensembler da de gikk på high school, mens 52 % av jentene hadde gjort det samme. Man ser også et tydelig fall i kvinneandelen i jazzensemblene, idet elevene forlater høyskolen og begynner på collegene. På dette tidspunktet spiller kun 14 % av kvinnene i et jazzband, mens 50 % av menn fortsetter å spille i jazzband i college (ibid.:349). Dette betyr at 73 % av de jentene som spilte jazz på high school ikke gjorde dette lenger etter å ha startet på college, mens 37,5 % av guttene sluttet å spille jazz da de begynte på college. Ikke bare begynner færre kvinner å spille jazz, en større andel kvinner slutter dessuten med dette idet de begynner på college.

Undersøkelsens resultater "indicated that attitudes toward jazz are influenced by both gender and jazz participation status" (McKeage 2004:353). Menn og kvinner som ikke lenger deltok i jazzensembler hadde det minst positive synet på jazz. Det er påfallende at kvinnene som fortsatt spilte jazz hadde et mindre positivt syn på det å improvisere enn det mennene som hadde sluttet å spille hadde. Det kan sees paralleller mellom disse resultatene og Greens (1997) og Steinbergs (2001, lest i McKeage 2004:353) resultater, som viste en motvilje blant kvinnelige instrumentalister mot å spille solo og improvisere.

Forskningsspørsmål fire spurte om menn og kvinner har de samme grunnene til å avslutte sin deltagelse i jazzensembler. Informantene fikk oppgitt seks grunner til å slutte å spille jazz, og vurdere relevansen til de forskjellige grunnene. Begge kjønn oppga tidsmangel som den viktigste grunnen. Den nestviktigste grunnen er at studentene føler seg mer komfortable i en mer tradisjonell besetning og sjanger, men det er en større

andel kvinner enn menn som oppga denne grunnen. Det samme gjelder grunnen: "My future in music does not include jazz" (loc. cit).

I spørreskjemaets åpne del oppga kvinnene å føle seg ukomfortable i jazzensemblerne og å ha et behov for å fokusere på klassisk musikk, som grunner til å gi opp deltagelse i jazzensembler.

Studien til McKeage viser altså en forbindelse mellom kjønn og deltagelse innen instrumentale jazzensembler på high school- og collegenivå. Til slutt drøfter McKeage mulige årsaker til hvorfor kvinner slutter å spille jazz.

Instrumentvalg er den første variabelen som spiller en stor rolle. Den spesialiseringen som kreves i collegene, samt stor konkurranse for plassene i jazzensemblerne som har jazzinstrumenter som hovedinstrument, sørger for en begrenset deltagelsesmulighet. Begrensninger finnes selvfølgelig også i antall ensembler og ensemblenes besetning. Alle disse begrensningene virker ifølge McKeage mest mot kvinner, da de i tidlig alder har valgt andre instrumenter enn de som forekommer i jazzband.

En annen grunn til at flest kvinner slutter å spille jazz på de amerikanske high schools og collegene er skolenes krav om å spille i flere ensembler, noe som tvinger elevene til å ta beslutninger basert på tid. Jazzensemblerne er dessuten ofte blant de ensemblene som ikke gir noe belønning i form av karakter eller studiepoeng, noe som gjør at de ofte prioriteres bort.

En tredje grunn til at flere kvinner slutter å spille jazz på de amerikanske skolene er at:

"[W]omen may not be as comfortable as their male colleagues playing in jazz ensembles and indicated being more comfortable in traditional ensembles than the men (ibid.:354).

McKeage skriver at det finnes bevis som tilsier at kvinner kan ha vanskeligheter med å se hvordan deltagelse i jazzensembler kan fremme en fremtidig karriere (ibid.:354-355).

Hun utførte allerede i 2002 en kvalitativ studie blant elever på college, der tre kvinnelige instrumentalister som måtte bestemme seg for om de kom til å fortsette med jazz eller ikke, ble intervjuet. Denne studien viste at tre faktorer var særlig viktige idet informantene vurderte å slutte å spille jazz. 1) Informantene klarer ikke å se en sammenheng mellom deltagelse i jazzensembler og karrieremål. Dette ble ifølge

McKeage bevisst ved at alle de intervjuede hadde rollemodeller, "but none in the jazz idiom" (loc. cit). 2) Det faglige opplegget ved informantenes colleger førte til diverse hindringer. Disse var som regel knyttet til strukturen i studieprogrammene, kravet til ensemblene og lærernes ønske om å la elevene spesialisere seg enda mer i sitt hovedinstrument. 3) "[E]ach participant repeatedly mentioned the importance of a positive, non-judgmental and nurturing environment with an emphasis on the social aspects of playing" (loc. cit), noe de manglet i jazzensemblene. To av de tre intervjuobjektene oppga å ha opplevd negative holdninger fra mannlige ensemblemedlemmer, og selv om de sier å ikke være plaget av denne negativiteten, påpeker McKeage at deres handlinger vitner om det motsatte. Den tredje faktoren som kan føre til at kvinnelige instrumentalister på collegene slutter å spille jazz er altså selve jazzmiljøet, og da særlig dets holdninger til kvinnelige utøvere.

Det må selvfølgelig igjen påpekes at McKeages undersøkelse omhandler et annet kulturelt og pedagogisk samfunn enn det norske, men som vi skal se senere finnes det tydelige paralleller mellom denne undersøkelsen og mye av empirien som skal gjennomgås i neste kapittel.

2.3.6 Rollemodellens rolle

Variablene i McKeages undersøkelse (2004), som ble assosiert med deltagelse i jazzensembler ble oppfattet som de samme av begge kjønn. Men påvirkningskraften som disse variablene har på elevene oppleves som noenlunde forskjellige hos de forskjellige kjønn (ibid.:353). Jentene tillegger rollemodeller mindre påvirkningskraft enn guttene gjør (ibid.:350), noe som kan skyldes en mangel på kvinnelige rollemodeller i jazzfeltet. Undersøkelsen viser også at rollemodellens påvirkningskraft for elevenes deltagelse i jazzensemblene er ganske liten. McKeages studie viser at pedagogenes oppmuntring og deres deltagelse i jazzfeltet blir sett på som viktigere enn det å ha rollemodeller innen jazz. Også Gould (2001, lest i McKeage 2004:353) fant ut at mange utøvere er meget usikre på rollemodellens betydning for deres karriere innen jazz. Når det gjelder rollemodellens påvirkningskraft og betydning synes faglitteraturen å være ganske uenig. Cartwright (2001) skriver at rollemodeller har stor verdi for rekrutteringen, mens McKeage skriver at pedagogens virksomhet innen jazz og oppmuntring av eleven synes å være viktigere. Rollemodellens betydning er med andre ord ikke så stor ifølge

hende. Allerede i 2002 mente McKeage at rollemodellens betydning ikke var særlig stor for de jentene som var instrumentalister, da deres rollemodeller ikke var virksomme innen jazzidiomet.

Også Davidson et al. forklarer at det finnes lite systematisk forskning på rollemodeller, men refererer likevel til en studie der samtlige av 28 musikkelever mellom 14 og 20 år nevnte å være inspirert av profesjonelle musikere (Davidson et al. 1999:200). De siterer også Csikszentmihalyi (1993, lest i Davidson et al. 1999:201), som skriver at profesjonelle musikere kan være identitetsmodeller for barn, og at barnene kan bruke disse til å forme seg selv (loc. cit).

2.3.7 Improvisasjon som hindring for deltagelse i jazz

Green beskriver i "Music, Gender, Education" (1997) hvordan improvisasjon kan ha bidratt til en marginalisering av kvinnelige instrumentalister (ibid:107-110). Mange av de kvinnelige instrumentalistene i tidlig jazz spilte piano som hovedinstrument. Dette ga dem et teoretisk overblikk som deres mannlige kolleger ikke hadde, og resulterte i at de ofte arrangerte eller komponerte jazzmusikk for de ensemblene de var med i. "In jazz, improvisation has more status than notated composition, spontaneity more than theoretical or technical know-how" (ibid.:108). Dermed påstår Green at det ikke er en overraskelse at kvinner lettere kunne få en rolle i et ensemble som komponist eller arrangør enn som improvisator. Dette gjorde at kvinner ble sett på som mindre viktige i jazzsammenhengen, da de gjorde en "supposedly less creative and authentic, aesthetic task" (loc. cit).

Improvisasjonens prominente rolle innen jazz kan også bidra til at flere kvinner tenker seg ekstra nøye om når de skal bestemme seg for om de skal fortsette med jazz eller ikke, eller om de skal begynne å spille jazz i det hele tatt. Et poeng som ble lagt fram under McKeages undersøkelse er at kvinnene i undersøkelsen så ut til å trives med improvisasjon i mye mindre grad enn menn. Det var til og med slik at kvinner som fortsatt spilte i jazzensembler hadde et dårligere forhold til improvisasjon enn mennene som ikke lenger spilte jazz. Det kan dermed tenkes at kvinner tror de er verre til å improvisere, eller har mindre selvtillit når det gjelder improvisasjon enn menn. Om det finnes en direkte sammenheng mellom improvisasjonsevne og kjønn har likevel aldri blitt bevist, selv om forskning på diverse faktorer som påvirker improvisasjonsevnen

har blitt gjennomført (Bash 1983, Hores 1977, Madura 1993, 1996, lest i May 2003:246). "Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation" (May 2003) er en av de. Studiens resultater er basert på ferdighetene som 73 blåsere viste under diverse improvisasjoner foran en fagdommer. Tre av disse blåserne var jenter. Denne andelen jenter viste seg å være mindre enn andelen man kunne finne blant jazzensemblene tilknyttet collegene, som var på 6 % (ibid.:247).

Studien viser blant annet at elevens improvisasjonsevne er knyttet tett sammen med dens utdanningsforløp. De som hadde brukt mest tid på college da undersøkelsen ble gjennomført spilte som regel bedre improvisasjoner. En viktig faktor når det gjelder jazzpedagogikk, som ble bekreftet i denne undersøkelsen, er at "the multiplicity of subskills contributing to achievement in instrumental jazz improvisation should be developed simultaneously rather than in a sequential fashion" (ibid.:255). Dette er et viktig poeng som kan knyttes direkte til norsk jazzpedagogikk, da i hvert fall et av de viktigste jazzskolene for barn i ung alder lar denne hypotesen gjennomsyre det pedagogiske systemet skolen er bygget på. Dette er samtidig en av de skolene som jobber mest med rekruttering av jenter til jazzfeltet. Elevene begynner for eksempel å spille instrumenter samtidig som de lærer seg å improvisere. I tillegg er det pedagogiske systemet lagt opp på en slik måte at alle "subskills" som jazzimprovisasjon krever, blir trenet opp samtidig.

Artikkelen "Differences between Male and Female Students' Confidence, Anxiety, and Attitude toward Learning Jazz Improvisation" (Wehr-Flowers 2006) er basert på en undersøkelse som egner seg bedre til sammenligning av hvordan forskjellige faktorer påvirker improvisasjonsevnen eller -viljen hos begge kjønn. Det empiriske grunnlaget besto av 83 mannlige og 54 kvinnelige instrumentalister i forskjellig alder. Denne undersøkelsen har vist at kvinner, i gjennomsnitt, er betydelig mer usikre enn menn når det gjelder improvisasjon. Dette gjelder særlig om improvisasjonens premisser – som tempoet eller akkordskjemaet – er vanskelige. Kvinner opplever også oftere en fysisk fornemmelse av nervøsitet enn menn når de skal improvisere. I tillegg viser studien at kvinner ikke er like villige til å lære seg å improvisere innenfor jazzsjangeren som det menn er. Alt dette resulterer ifølge undersøkelsen i at kvinner og jenter er mindre villige til å improvisere enn menn. Studien viser også at selv om både jenter og gutter ønsker å være gode innen jazzimprovisasjon, er det menn og gutter som ønsker det mest (Wehr-Flowers 2006).

Forskjellige løsninger på denne problematikken har blitt foreslått. Woolfolk (2004, lest i Wehr-Flowers 2006:346) har foreslått å introdusere usikre studenter for jazzimprovisasjon i privattimer eller i mindre ensembler, istedenfor å la de spille foran store grupper med en gang. Woolfolk har også foreslått å konstruere rene jenteband, da dette kunne være et passende sted å utforske improvisasjon. I tillegg er han tilhenger av å introdusere nye måter og modeller å lære jazz og jazzimprovisasjon på (loc. cit). Werh-Flowers skriver: "Modeling jazz style and musical language in small, repeatable phrases can build confidence and jazz vocabulary" (Wehr-Flowers 2006:346-347). Denne pedagogiske tilnærmingen er nært beslektet med modellen beskrevet av Berliner (1994), der eleven lærer seg jazzens vokabular, blant annet ved å dekonstruere soloer og fraser og sette dem sammen på nye måter, transponere frasene eller frasedelene eller endre "originalen" på andre måter (loc. cit). Da Berliners informantutvalg hovedsakelig tilhørte bebop- og hardbopperiodene, begge jazzepoker der improvisatorisk virtuositet var meget høyt aktet, bør Wehr-Flowers forslag absolutt tas på alvor. Det må understrekes at det ikke kom fram noen forskjeller mellom menns og kvinners improvisasjonsevne i Wehr-Flowers sin undersøkelse.

At improvisasjon kan motvirke deltagelse på jazzfeltet som instrumentalist viser også Jayne Caudwell (2010). Gjennom en analyse av analogien mellom idrett og improvisasjon, påstår hun at "[...] improvisation has been produced historically and performatively to deny girls and women recognition as viable subjects" (Caudwell 2010:240). Artikkelenes første to sitater sammenligner jazzimprovisatoren med en quarterback og en baseballspiller. Dette gjøres fordi det i mang en jazzjam og -konsert har vært et mål å spille så høyt, fort og solistisk som mulig. Dette er de samme kvalitetene man finner i det olympiske mottoet: raskere, høyere, sterkere (ibid.:240-241).

Caudwell gjennomgår deretter tidligere forskning som bekrefter hennes påstand om at en analogi mellom idrett og improvisasjon eksisterer. Denne analogien resulterer i at det er visse spillemåter som blir ansett som mer verdifulle enn andre innen jazzimprovisasjon (ibid.:241).

"Gatsbyesque" (ibid.:242) er et begrep som har blitt brukt til å fange den uhemmede stemningen, samt framveksten av individualismen som fantes på tidspunktet "The Great Gatsby" (Fitzgerald 1925, i Caudwell 2010:45) ble skrevet. Dette er kvaliteter som knytter begrepet til jazz, skriver Caudwell. Hun ser en kobling mellom jazz og

"Gatsbyesque", da et skifte mellom vokaljazz og instrumentaljazz fant sted på det tidspunktet som boken beskriver. Gjennom dette skiftet ble blåserne de sentrale figurene i et jazzband, framfor vokalistene, noe som førte til en, på dette tidspunktet uant, utfordring: "«horn» instruments and the opportunity to play them are viewed as gendered" (Dahl 1996, Monson 2008, i Caudwell 2010:242). Caudwell påpeker at kvinner har blitt frarådet utøvelsen av instrumenter som har blitt opplevd som lite feminine, som blåseinstrumenter. Dette har ført til at kvinner ble ekskludert fra jazzfeltet i større grad etter at instrumentaljazzen ble sett på som mer verdifull enn vokaljazz.

Blant blåserne er det særlig tenorsaksofonen og trompeten som blir ansett for å være de mest aggressive og populære soloinstrumentene innen jazz. Dette har ført til at tenorsaksofonen blir oppfattet som et tegn på "assertive aggressive masculinity that in turn represents jazz culture" (Townsend, sitert i Caudwell 2010:243).

Men are able to access not only places and spaces, in jazz and in sport, they are also able, through bodily practices, which are recognized as normative, to produce publicly visible, new, protean patterns of sound and movement. In this way, styles of play in music and sport are gendered and sexualized (Caudwell 2010:242).

En analogi man finner mellom idrett og jazz og som beskrives av Caudwell, er deres improvisatoriske preg. Estetikken som beskrives som "the jazz improvisatory-aesthetic" (ibid.:244) blir opprettholdt på forskjellige måter. For det første finnes ideen om at jazzmusikerens spill er momentant, og for det andre innebærer improvisasjon for mange å utfordre og "overvinne" hverandre. Blåseinstrumentene og deres symbolske konnotasjoner er godt egnet til å opprettholde slike ideer.

Den siste analogien mellom jazz og idrett som Caudwell beskriver angår bruken av blåseinstrumenter i jazz på en side og sportutstyr på en annen. Også bruken av dette tilleggsutstyret må forstås som "gendered and sexualized" (loc. cit).

2.3.8 Jazzens inntreden i Paris

I doktoravhandlingen "Crossing the pond: jazz, race and gender in interwar Paris" (Gillett 2010) forsøker Gillett å fremstille et narrativ som beskriver jazzens fremvekst i

Europa og hovedsakelig Paris i mellomkrigsårene. Introduksjonen av jazz i Paris viser seg å ha hatt mange interessante konsekvenser. For eksempel: "[...] a European audience was forced to recognize African-Americans as a racially specific group that differed from the Senegalese. [...] [I]t disturbed French perception of fixed racial qualities that linked to skin color alone" (ibid.:49).

Gillett beskriver den europeiske "jazz craze" (ibid.:11) på en måte som viser at forskjellsbehandlingen, som mange amerikanere mente ikke fantes i Paris, fantes på forskjellige plan. For det første viste det seg at alle kvalitetene i jazz som pariserne verdsatte, var kvaliteter som ble oppfattet som afrikanske. Kvaliteten til en viss jazzframføring hadde altså en tett forbindelse med musikerens tilknytning til det som ble sett på som "kilden", altså det afrikanske. Dette resulterte fort i en "tendency of critics in the 1920s to analyze racial difference as part of their evaluation of this new musical form" (ibid.:55). Det at jazz er et produkt av sammenstøtet mellom amerikansk musikk og afrikansk kultur er altså noe som ble tatt i betraktning i meget lite grad på dette tidspunktet (loc. cit).

Forskjellsbehandling basert på kjønn var heller ikke uvanlig innen parisisk jazz på dette tidspunktet. Kvinnene skulle danse, mens menn spilte. Gillett beskriver også hvordan en kosmopolitisk levemåte var vanskeligere å oppnå for datidens kvinnelige afroamerikanske jazzdansere enn for sine mannlige medmusikere, som oftest var instrumentalister. En turné til Europa kunne endre folks liv:

After the tour, many of the women involved returned to America but many of the male instrumentalists used the tours as a springboard to launch a more substantial European séjour (ibid.:109).

Selvfølgelig finnes det unntak (ibid.:127-188), men dette viser likevel at de afroamerikanske musikernes deltagelse i den kosmopolitiske levemåten som fulgte med jazzens popularitet i Europa, var avhengig av kjønn.

En annen faktor som hadde påvirkning på fargede kvinners posisjon i samfunnet var raseløftet, som skulle resultere i "a racially equal society" (ibid.:127). De fargede jazzmusikerne i Paris ble sett på som ambassadører av "svart" kultur av pariserne, men imaget til jazzmusikeren stod i sterk kontrast til raseløftets idealer. Jazzmusikken la nemlig vekt på verdier som ikke kom overens med raseløftets idealer, "sexual propriety, hard work, sobriety and respectable conduct" (loc. cit). Dette medførte at dets

forkjempere la stor vekt på konservative kjønnsroller, der kvinnene skulle være en motvekt til den stereotypiske hyperseksuelle fargede kvinnen.

Jazzkvinnene ble av mange fargede sett på som mindreverdige, da de truet raseløftet på flere måter. De var tilknyttet jazz, og "[...] their dancing and singing was populist and emerged from diasporic African popular culture or «low» culture" (ibid.:133).

I lys av gjennomgått teori ser vi at mange av raseforkjempernes idealer var egnet til å skape og reproducere kjønnlige konnotasjoner som forskjellige aktiviteter innenfor jazz fortsatt medfører. Kvinnens posisjon som danser i jazzmiljøet gjorde dessuten at de truet raseløftet på flere måter enn sine mannlige kolleger.

2.3.9 Norsk forskning på jazz og kjønn

Jeg har valgt å behandle norsk forskning innen jazz og kjønn som et eget kapittel, da denne forskningen ofte har det norske jazzfeltet, med dets særegne rekrutteringsmåter og utøvermuligheter som forskningsfelt.

Stavrum og Lorentzens notat "Musikk og kjønn: Status i felt og forskning" (2007) gir leseren en raskt og god oversikt over norsk forskning som har blitt gjennomført på jazzfeltet før 2007. Som tidligere forskning har fastslått bekrefter også Stavrum og Lorentzen at "[j]azzvokalistens nære forbindelser til jazzens «populære» side fører til at de automatisk plasseres i en annen posisjon enn sine mannlige «kunstjazz»- kolleger, og de oppnår dermed ikke den samme anerkjennelsen som de «ekte» jazzmusikerne" (ibid.:23). Forskning gjennomført av Stavrum viser at mange av de strategiene som blir brukt av kvinnelige jazzmusikere dermed "i stor grad handler om å tilegne seg de ettertraktede «maskuline» og på samme tid «kunstfiser» verdiene i feltet" (Stavrum i Lorentzen & Stavrum 2007:23).

Artikler som "Tornekraut eller rød løper? Om rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet" (Hind 2010) og "Sang – kvinners selvfølgelige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz. En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere" (Onsrud 2004) er to av de seneste studiene som har forsket på jazzmusikernes rekruttering til, og posisjon i, jazzfeltet.

Onsrud forsøker å skildre et utvalg kvinnelige jazzvokalistes vilkår, og svarer på om deres posisjon i det norske jazzfeltet oppleves som problematisk. Det viser seg i hennes studie at "mye av det de [sangerne] selv må ta tak i, har bakgrunn i holdninger med rot i

samfunnskonstruksjoner som i utgangspunktet ligger utenfor individet, men som individet selv må forholde seg til" (ibid.:118, mine parentes). Også i denne oppgaven blir det pekt på at en del kvinnelige deltagere i jazzfeltet har større problemer med å improvisere foran andre, enn menn. Det er blant annet disse faktorene som ifølge vokalistene som deltok i studien kunne være hindre for kvinnelig deltagelse i jazzfeltet.

Undersøkelsen har ikke kunnet påvise skeive maktforhold eller klare kjønnsdiskriminerende trekk i dagens jazzmiljø. Noen av informantene antyder imidlertid en statusforskjell mellom sangere og instrumentalister, noe som dels skyldes at sangere som regel kan mindre teori enn instrumentalistene (loc. cit).

Likevel viser denne studien at vurderingen av kvinnelige jazzsangere ofte blir knyttet opp mot utøverens utseende og sceneopptreden, framfor deres musikalske prestasjoner. Onsrud mener dette i stor grad skyldes mangelen på et "bredere begrepsapparat og kunnskap om vokalmusikk" (loc. cit).

Masteroppgaven til Erle Hind omhandler også jazzfeltet, men skiller seg fra Onsruds oppgave da de to oppgavenes empiriske materiale er ganske forskjellig. Der Onsrud intervjuet etablerte kvinnelige jazzsangere, intervjuet Hind unge, kvinnelige jazzinstrumentalister. Alle Hinds intervjudeltagere deltok på Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister, der forfatteren også var på deltagende observasjon og tok feltnotater (ibid.:5-8). Hinds oppgave omhandler hovedsakelig intervjudeltagernes rekrutteringsprosesser til jazzfeltet (ibid.:15-18, 44-92), hindre som dukket opp under denne rekrutteringsprosessen og måter deltagerne har kommet seg forbi disse hindringene på (ibid.:52-90).

Mye av Hinds oppgave gjengir det som har blitt behandlet tidligere i denne oppgaven, men noen nye begreper blir introdusert. Et begrep som dukket opp flere ganger under intervjuene denne oppgavens empiriske kapittel er basert på, er "[...] «flink pike-syndromet». Jenters higen etter å være flink og å gjøre «rett» blir kanskje spesielt lammende i forhold til improvisasjonssjangeren, hvor det handler om å beherske solistrollen og det å improvisere" (ibid.:69). Annfelt (2003b:24) støtter opp om denne påstanden ved å skrive at kvinner er trygghetssøkende, noe som ikke er en fordel når det gjelder jazzimprovisasjon. Det er interessant å merke seg at Hind skriver om en samspillsituasjon der kun kvinner var til stede, og ikke mye av dette flink pike-syndromets virkning var å observere under improvisasjonene der (Hind 2010:70-71).

Dette kan nemlig bety at jentene finner seg bedre til rette i et band som består kun av jenter enn i et band der begge kjønn er representert.

I hennes oppgave tydeliggjorde Hind også at "mangelen på nettverk bidrar til å vanskeliggjøre kvinnelige instrumentalisters etablering i jazzfeltet" (ibid.:93). Dette skyldes de kjønnsspesifikke barrierene som finnes i jazzfeltet og som hindrer rekrutteringen av jenter til jazzensembler (Lorentzen 2000:6). En av disse barrierene er ifølge Hind at "[...] jenter har færre likekjønnede å spille sammen med" (ibid.:52).

Annfelts artikkel "Jazz as a masculine space" (2003a) tar også for seg noen interessante synsvinkler, da den omtaler noen av grunnene til at kvinner som regel studerer klassisk, og ikke jazz. Hun påstår at jazzfeltet, gjennom de rådende diskursene i stor grad blir framstilt som et "hegemonic masculine project" (ibid.:3).

Jazzens framstilling som en maskulin sjanger gjør ifølge Annfelt at individene som mangler de karakteristika som oppleves som maskuline, som kvinner og homofile, blir marginalisert. De sosiokulturelle kategoriene som kvinnelige og mannlige jazzmusikere tilhører er konstruerte kategorier, dermed skal det, ifølge Annfelt, likevel være mulig å overkomme eller endre kategoriernes betydning. Det er likevel problematisk at det mannlige hegemoniet er underforstått i denne kategorien, og at den dermed er "resistant to attack" (loc. cit).

Annfelt spør også om "improvisation can be interpreted as a type of allegory over heterosexual masculinity/femininity" (ibid.:4). Hun ser på kjønn som Butler, der en av måtene å forme maskulinitet på er ved å nekte en selv å sørge over tapet av det maskuline som "loved object" (loc. cit). Improvisasjon har iboende muligheter til å kunne sørge over dette tapet. Annfelt viser gjennom eksempler at "[i]mprovisation [...] can be understood as to pave the way for what is culturally forbidden, namely to experience and share intense intimacy with someone like yourself" (ibid.:5). "Improvisation offers the possibility for both closeness and intimacy and dialogue, at the same time as jazz is a form in which the unknown loss can be expressed" (ibid.:7). Annfelt påpeker at dette ikke innebærer at alle jazzmusikere er homofile, hun forsøker bare å presentere et alternativt syn på kjønn enn det som er vanlig.

Vi har i dette kapittelet sett at det finnes flere måter å se på problemstillingen på. Desto nyere forskningen er, desto tydeligere er poststrukturalismens påvirkning. Vi har også sett at mye av den nyere forskningen beskriver jazzfeltet på en annen måte enn de første artiklene og bøkene om jazz, nemlig som et mer institusjonalisert miljø, der

utøverne går på skolen for å lære jazz, ved siden av deres uformelle bandøvelser. I det neste kapittelet skal oppgavens empiriske materiale bli presentert og, ved hjelp av deduksjon, analysert.

3. Empiri

I kapittel 3.1 skal betydningen av de forskjellige rekrutteringsmulighetene til det norske jazzfeltet gjennomgås. I det neste kapittelet skal vi så greie ut om hvordan de samme rekrutteringsmulighetene kan hindre rekruttene til deltagelse i jazzfeltet og hvordan disse hindringene særlig har påvirkning på de kvinnelige rekruttene. Konsekvensene av jazz som en mannsdominert sjanger skal gjennomgås i kapittel 3.3. I kapittel 3.4 skal vi forsøke å greie ut hvordan improvisasjon kan ha innvirkning på kvinners deltagelse i jazz. Informantene skal også fortelle hvordan de har opplevd å bli ekskludert fra det norske jazzfeltet gjennom kjønnsdiskriminering i kapittel 3.5. Til slutt skal vi, i kapittel 3.6, se på hvordan den nylige satsingen på kjønnsbalansen innen kunst- og musikkfeltet kan ha påvirket jazzfeltet.

3.1 Rekruttering til det norske jazzfeltet

McKeage (2004) omtaler rekrutteringen til det nåværende amerikanske jazzfeltet som mer institusjonalisert enn rekrutteringen Berliner (1994) beskriver. Også det empiriske materialet til denne oppgaven, samt diverse artikler i artikkelsamlingen "musikk og kjønn – i utakt?" (Lorentzen & Stavrum 2008) presenterer et jazzfelt der rekrutteringen i stor grad er institusjonalisert. Alle de syv informantene i denne oppgaven har for eksempel deltatt i høyere utdanning innen musikk. Selv om ikke alle informantene har begynt deres høyere utdanning innen jazz, så har alle på et eller annet tidspunkt dessuten deltatt i høyere jazzundervisning.

Mangset beskriver det norske profesjonelle kunstfeltet som en pyramide, med mange håpefulle som prøver å komme seg inn i det profesjonelle miljøet, men med kun få som faktisk kommer seg dit (Mangset 2008:102). Han skiller mellom en horisontal og vertikal kjønnsdifferensiering i kunst- og musikkfeltet, der den vertikale differensieringen forekommer da "de mannlige utøverne [...] innehar de mest anerkjente og privilegerte posisjonene" (ibid.:103), mens den horisontale differensieringen finnes i "tendensen til at gutter og jenter – kvinner og menn – på omtrent samme musikalske nivå spiller ulike instrumenter og utøver ulike musikalske uttrykk" (ibid.:113). En stor del av denne oppgavens empiridel kommer til å beskrive den horisontale differensieringen i jazzrekrutteringen og hvorfor den finnes.

Som McKeage har beskrevet, kan en institusjonalisering av musikkfeltet også ha negative innvirkninger på rekrutteringen til jazzfeltet, selv om man skulle tro at et institusjonalisert rekrutteringsmiljø i større grad kan kontrolleres og dermed endres til det bedre. Det lønner seg derfor å se på hva slags institusjoner som finnes i det norske kulturliv og hvordan disse har hatt påvirkning på jazzinstrumentalistenes rekrutteringsprosess.

3.1.1 Korps: rekruttering av blåsere

Da de fleste av oppgavens informanter har vært blåsere, har det vært korps som har vært den formen for samspill de fleste av informantene deltok i på et tidlig stadium av deres musikalske "karriere". Korpset har en sterk posisjon som instrumentalistrekrutterer i det norske samfunnet. En av informantene påstår til og med:

Korps er den instrumentrekrutteringen som finnes i Norge. [I6, mann]

Dette utsagnet kan nyanseres ved at den ene informanten som ikke var blåser, ikke har vært delaktig i korpsmiljøet. Det er da også nærliggende å tro at jazzinstrumentalister som trakterer akkompagnerende instrumenter – gitar, bass, piano og trommer - som hovedinstrument, i mindre grad har vært medlem i korps enn det blåsere har, da disse instrumentene tradisjonelt sett ikke finnes i korps, med unntak av trommer. Av blåserne i utvalget oppga kun én å ikke ha spilt i korps.

Korpsene oppleves av de fleste av informantene som kjønnsmessig godt balansert. En av informantene mener å huske:

Det var ikke mindre jenter enn gutter, det er jeg helt sikker på. Jeg vil tro at det var mest jenter, men jeg kan ta feil. Kanskje jeg husker jenter bedre. Men jeg tror det må ha vært mest jenter. [I6, mann]

En annen forteller:

I korpset tror jeg det nesten var 50/50. [I4, kvinne]

3.1.2 Storband

Storbandets betydning for de forskjellige informantene har vært ganske forskjellig, avhengig av de mulighetene for samspill som har omgitt informanten. Når spørsmål om storbandets betydning for musikalsk utvikling blir stilt, svarer en av informantene at storband er meget viktig, dersom bedre muligheter til samspill ikke finnes. Denne meningen er basert på informantens egne erfaringer. Under hans utdanning ved musikklinja var det ikke mulighet for ensemblespill:

Siden vi ikke fikk de mulighetene som vi kunne ha fått til å ha samspill var storbandet den store utviklingsmuligheten jeg hadde. Jeg utviklet meg nok ganske mye på det, for der var jeg plutselig hovedsolist uten noen sammenligning. Så det var sånn sett kjempeutviklende og ble veldig positivt mottatt på alle vis. [16, mann]

En annen informant sier om sin første erfaring med improvisasjon:

Når jeg kom inn i [et lokalt storband], så var dem på med gang: "Ja, spill det sånn der ja", de slår deg på ryggen og roper "kom igjen da". Også har jeg egentlig sinnssykt lyst, men tør ikke og da går du på neste mandag, og har du sinnssykt lyst og tør du ikke. Helt til en dag: "Ok, nå gjør jeg det", og i det øyeblikket har du gått fra der til ditt med hjelp av de folka som har pusha og pusha og pusha og pusha og som aldri har gitt seg. [14, kvinne]

Storbandet framstår altså for noen som en trygg arena, med stort potensial for musikalsk utvikling.

Andre informanter snakker om storbandet som en arena der man kunne sammenligne seg med andre og "se om man kunne bli god nok til å henge med på lasset". I tillegg sørger det sosiale samværet i pausene, før konserter og dansejobber for at den vordende musikeren blir kjent med musikernes sosiale koder.

Når det gjelder kjønnsbalansen i storband oppfattes den av de fleste informantene som annerledes enn den i korps. Det ble som regel husket at storbandene besto av færre kvinner enn menn. Dette bekreftes av ferske data, mottatt i e-post fra Norsk jazzforum. NJF har registrert at 26,71 % av storband registrert hos NJF besto av kvinner i 2012. Det kan dras paralleller mellom dette og McKeages (2004) og Leavells (1995, lest i McKeage 2004:345) forskning, der det blant annet forskes på hva som skjer når instrumentalister forlater ensemblet med en behersket spillestil (i dette tilfellet korps) og begynner i et ensemble med en mer aggressiv spillestil (storband). Disse studiene viser at overgangen

mellom disse to ensembleformene oppleves som vanskelig av begge kjønn. McKeages undersøkelse viste i tillegg at kvinnene følte seg mer komfortable i det McKeage kaller "traditional programs" (McKeage 2002), da de der kjenner til og forstår reglene og kodene og føler seg beskyttet av dirigentens autoritet (loc. cit). Da denne undersøkelsen baserer seg på kvalitative intervjuer av fire kvinner, er det likevel vanskelig å fastslå om dette også gjelder gutter og menn eller kun jenter og kvinner.

3.1.3 Rekruttering gjennom band

Samtlige av studiens informanter tillegger småband som opererer i jazzsjangeren den største betydningen når det gjelder musikalsk utvikling innen jazz. Med småband menes da et band som er mindre enn storband, der alle musikere får bedre plass til musisering gjennom for eksempel improvisasjon. På spørsmålet om hvorfor musikerne foretrekker småband framfor storband svarer informantene blant annet:

Det er muligheten til å være med på å bestemme, ha direkte innflytelse og den interaksjonen som foregår på to- tre- firemannshånd som ikke egentlig eksisterer på den måten i et større ensemble, hvor alle er satt til å fylle sine oppgaver. – Så det blir mer rom til utvikling? – Ja, jeg vil påstå det og det er noe som jeg sier til elevene mine også: det allerviktigste de kan gjøre er å sette i gang et band og begynne på egen hånd, ikke invitere en lærer til å komme og fortelle deg hva du skal gjøre. Bare sett i gang og prøv å lage noe. [15, mann]

Dette er i samsvar med det mange av de andre informantene opplever. Småbandene oppleves som et sted der man har stort rom for utvikling av ens improvisasjonsevne.

En av informanten illustrerer forskjellen mellom storband og småband ved hjelp av dette eksemplet:

Jeg husker at det var storband på jazzlinja på konservatoriet og der var det både klassiske- og jazzmusikere for å klare å få til en besetning [...] og da var det sånn at vi latterliggjorde: "Oh, faen, er det storbandet igjen". Det har med vårt fokus mot småbander å gjøre. Det er det som er tingen for improvisasjonsmusikere. [16, mann]

Når det gjelder kjønnsbalansen innen disse bandene, virker den som enda skeivere enn balansen i storbandene, noe som kommer overens med tidligere forskning. En av de mannlige informantene forteller om sine erfaringer med småband:

Jeg har jo stort sett spilt i gutteband da. Det er en påfallende enorm overvekt av menn. Jeg har spilt med to kvinnelige pianister og to kvinnelige trommiser. Det er sånn at jeg kan telle det på ei hånd. [17, mann]

En annen, yngre, kvinnelig intervjudeltager forteller om en lignende balanse i mange av de band hun har vært med i:

I band som oppstår for å spille en eller to giggs har jeg vært vant til å være alenejente. [14, kvinne]

Samtidig oppgir en annen kvinnelig musiker å ha opplevd en økende andel jenter i jazzband de siste fem årene, i hvert fall i hennes omgangskrets. Dette kan tyde på at satsingen på en bedre kjønnsbalanse hjelper.

3.1.4 Rekruttering gjennom skolesystemet

Selvfølgelig er også skoler som tilbyr en fordypning innen musikk populære hos informantene, og de utgjør en viktig pilar i jazzfeltets rekrutteringssystem. Seks av sju informanter har gått på musikklinje på videregående, og samtlige informanter har studert enten ved et norsk konservatorium eller ved musikkhøyskolen. Når det gjelder kjønnsdelingen på musikklinjene, oppgir de fleste informantene at kjønnsbalansen i klassene var noenlunde lik, men at mange av de kvinnelige elevene var klassiske instrumentalister eller vokalist. En av intervjudeltagerne forteller om hans tid på musikklinjen:

Jeg husker noen jenter som hadde jenteband, hvor de skulle spille tøff musikk og spille trommer og sånn, men det var som biinstrumentprosjekter. Så spilte de ett eller annet klassisk: klarinetter og celloer som hovedinstrument. [15, mann]

Denne observasjonen kommer godt overens med resultatene av McKeages studie som viser at elevens valg av biinstrument kan være mindre påvirket av kjønnsstereotypifisering enn valget av deres hovedinstrumenter er (McKeage 2004:348). En annen intervjudeltager forteller om kjønnsbalansen på videregående:

Det var en del sangere som var jenter, men det var også en god del instrumentalister som var jenter, men de spilte ikke jazz. Det var mest fiolinister. [16, mann]

Disse utsagnene viser at jentene på videregående fortsatt i stor grad benytter deres hovedinstrument innen klassisk musikkutøvelse, framfor jazz eller "tøff musikk".

Det neste trinnet i informantenes musikalske utdanning har som regel vært folkehøyskole, eller studier i utlandet. Kun en av informantene begynte rett på konservatorium eller NMH. Da denne oppgaven omhandler det norske jazzfeltet skal jeg i første omgang fokusere på den norske folkehøyskolen. Perioden på folkehøyskolene blir av mange oppfattet som en slags prøve:

Jeg husker at jeg tenkte da jeg begynte på Toneheim: "Dette skal være prøven på om jeg orker å drive med musikk hele tida". [I5, mann]

Den samme informanten vitnet å begynne å bygge et nettverk på dette tidspunktet, da man til enhver tid er sammen med likesinnede. Dette nettverket viser seg å ha store ringvirkninger:

På Toneheim møtte jeg et par av de som jeg fortsatt spiller veldig mye sammen med og veldig mange musikerklikker er fundamentert i et miljø som har oppstått et eller annet sted, som oftest på en skole. Så dro jeg til England, sammen med noen av de jeg gikk på Toneheim med, så plukket vi opp noen til og har så studert i Oslo og har blitt kjent med veldig mye folk her selvfølgelig. Jeg ser også at de jeg ringer når jeg trenger noen til å gjøre en jobb, er gjerne de jeg har sett i gangene på musikkhøyskolen og drukket kaffe med på Château neuf. [I5, mann]

Dette peker på at lignende skoler blant annet brukes til å bygge et nettverk som man benytter seg av senere i yrkeslivet. Hind har i hennes oppgave vist at kvinnelige instrumentalister til en viss grad mangler dette nettverket, noe som gjør det vanskelig å etablere seg i jazzfeltet senere i livet (Hind 2010:93).

Når det gjelder musikkhøyskolen og konservatoriene har de en lignende funksjon som musikkfolkehøyskolene når det gjelder nettverksbygging. På spørsmålet om nettverksbygging forekom på konservatoriet i større grad enn på videregående svarte en av informantene: "Ja, for der var det jo noe helt annet, der spilte vi hele tiden" [I6, mann]. Dette til tross for at han beskriver tiden på videregående slik: "Hvor mye det faktisk ble øvd, det vet jeg ikke, men vi var der, vi var der og vi gikk stadig ut og inn av de rommene og det var kanskje nesten viktigere å snakke med de andre som øvde" [I6,

mann], noe som kan peke på at nettverk allerede ble bygget på tidspunktet informantene gikk på skolen.

Ellers beskrives musikkhøyskolene eller konservatoriene som steder der musikalsk utvikling står i fokus. En informant forteller om musikkhøyskolen:

Der ble man oppfordret til å forske på instrumentet og improvisere fritt og slik. Det kommer mye rar musikk ut av det, ikke alt som er like bra, men den perioden – sånn utdanningsmessig – tror jeg er veldig sunn. [I5, mann]

Noen av informantene har deltatt i en musikkpedagogisk studie, istedenfor eller i tillegg til en utøvende studie. En av de kvinnelige informantene som har gjennomført pedagogikkstudiet fortalte:

Pedutdannelsen er noe jeg kan falle tilbake på. Etter en tid kunne jeg gjerne tenkt meg å jobbe 50 prosent med lærerstilling også 50 prosent freelance. [I1, kvinne]

Denne uttalelsen kan knyttes til Lorentzen og Stavrum's forskning som viser at "[d]e mannlige musikerne synes i det hele tatt jevnt over å ha et bredere spekter av musikerroller eller posisjoner å velge mellom, deres valgfrihet synes kort sagt å være betraktelig større enn de kvinnelige musikerne" (Lorentzen & Stavrum 2007:17-18). Det må likevel påpekes at denne informanten gjennomførte hennes utdanning innen musikkpedagogikk etter avsluttet masterutdanning i utøvende musikk og motiverer hennes valg med at " jeg alltid har jobba mye med barn og ungdom og det er noe jeg alltid har brent for" [I1, kvinne]. Hennes valg synes altså ikke å være motivert av et arbeidsmarkedet som er tøffere for kvinnelige utøvere. Det å studere pedagogikk har altså vært et valg, framfor en pragmatisk nødvendighet. Informanten ser også ut til å, i skrivende stund, kunne velge hennes posisjon i feltet, om det er som musiker eller pedagog.

Når det gjelder kjønnsbalansen innen høyere jazzutdanning i Norge har vi gått gjennom dette i teorikapittelet. Intervjudeltagerne ser ut til å bekrefte denne statistikken, selv om noen utsagn peker på at det skjer endringer. På Toneheim forteller informantene om færre jenter blant jazzinstrumentalistene. En av de mannlige informantene minnes sin tid på musikkhøyskolen slik:

På musikkhøyskolen - da jeg gikk der – gikk det ingen kvinnelige jazzinstrumentalister. [I5, mann]

Dette var så sent som rundt millenniumskiftet. Selvfølgelig er det ingen garanti for at denne uttalelsen stemmer, men det peker i hvert fall på at kvinneandelen var særdeles lav blant jazzinstrumentalistene på NMH på dette tidspunktet. En av de kvinnelige informantene forteller om kjønnsdelingen på en av Norges private høyskoler, at 20 av de 40 elevene i hennes klasse var kvinnelige sangere, mens 20 var instrumentalister. Av disse 20 var kun to kvinner. En av de yngre, kvinnelige instrumentalistene forteller derimot:

På konsen var det like mange jenter som gutter i klassen min. På et tidspunkt var det seks jenter og seks gutter. Det husker jeg godt, fordi det var første klassen hvor det har vært sånn. Det var en gitarist, to pianister, meg [saksofon] og to sangere. [I3, kvinne]

Dette kan peke på at satsingen på en økt kvinneandel i jazzfeltet de siste årene har hatt resultater. Vi ser likevel at en tredjedel av de kvinnelige utøverne i informantens klasse var vokalist, mens ingen mannlige elever synger. Blant mennene var det "to bassister, to gitarister, en saksofonist og en trommis" [I3, kvinne] .

To av jentene spilte også et instrument som ifølge Green har vært det instrumentet som tradisjonelt sett har blitt spilt av flest kvinner, nemlig piano. To av jentene spilte altså instrumenter som tradisjonelt sett blir oppfattet som maskuline. Samtlige gutter spilte derimot instrumenter som befinner seg på den maskuline siden av Abeles og Porters kontinuum, utenom gitaristene, men også gitar blir betraktet som et instrument med mannlige konnotasjoner. Innen forskning og intervjuer har gitaren flere ganger blitt beskrevet som "penisforlenger" (Hind 2010:82, Breen 2006:214, Lorentzen 2002, lest i Hind 2010:82).

De fleste av informantene har også vært innom kulturskolen, og det fortelles om ganske forskjellige praksiser i de ulike kulturskolene. Noen av informantene hadde kun privattimer og forteller at "det var en gang i uka, å gå og møte en trett, gammel lærer" [I5, mann], mens andre forteller om hvordan de deltok i gruppetimer:

Når jeg begynte å spille var jeg i et kulturskoleband. Jeg fikk spille i blåserekke og sånn, det var ganske viktig. Det spilte alt mulig, partygreier og sånn. Jeg fikk spille litt saxsoloer også. Det var et vanlig band, med trommer, bass og piano og, kanskje gitar og vokal, og to blåsere. Det var jo kjempeviktig. [I3, kvinne]

Det viser seg at ingen av informantene fordypet seg innen jazz på kulturskolen, eller spilte jazz i det hele tatt, selv om en av informantene fortalte å antageligvis ha spilt noen soloer i kulturskolebandet hun var med i.

Det er disse institusjonene og ensembleformene som har blitt oppgitt å ha betydning for informantenes rekruttering til jazzfeltet. Selvfølgelig ble også ungdomsskolen og barneskolen nevnt. Noen av informantene har oppgitt å ha blitt inspirert til å drive med musikk av musikklærere på ungdomsskolen og lignende, men dette er noe som skal behandles senere i oppgaven.

Et spørsmål som reiser seg når det gjelder de førnevnte rekrutteringsmuligheter, er om de på noen måte vanskeliggjør elevenes deltagelse i jazzfeltet.

3.2 Hvordan de musikalske rekrutteringssystemene kan stå i veien for jazzdeltagelse

3.2.1 Korpset som hindring for deltagelse i jazzfeltet

Stort sett fortelles det om god kjønnsbalanse i korpse, samtidig viser det seg at det fortsatt finnes en viss differensiering basert på kjønnlige konnotasjoner når det gjelder instrumentvalg. En av undersøkelses yngste informantene sier:

Da jeg begynte i korps, begynte jeg på klarinett, siden alle andre jenter skulle spille klarinett. Jeg visste ikke helt hva jeg ville, så da var det greit. Så spilte jeg det i et år og så ringte de fra korpset og spurte om jeg hadde lyst til å gå over på sax. De hadde to saksofoner ledige som de måtte fylle da, en altsaksofon og en tenor. Så ble det jeg på altsaksofon og MV på tenor, fordi han var gutt og var større, så han fikk det største instrumentet. [I4, kvinne]

Dette peker på at det ikke alltid er barnet selv som velger instrument, men at det er korpset som foreslår instrumenter på grunnlag av tilgjengelige instrumenter og ledige posisjoner i ensemblet. Dette eksemplifiserte også en annen, eldre informant:

Nærmest alle spilte jo i korps, enten fotball eller korps. Jeg var en av de siste som kom inn, jeg husker de hadde funnet to barytoner, så de kunne ta inn to stykker til da, det var meg og en til. [I6, mann]

Dette peker igjen på at valget ofte blir tatt av noen andre enn barnet selv. Spørsmålet er i hvor stor grad korpsets tildeling av instrumenter blir påvirket av kjønnlige konnotasjoner, noe som er vanskelig å undersøke ved hjelp av denne undersøkelsens informantutvalg og metode.

Utsagnet til den yngre informanten kan misforstås, siden hun sier at "alle andre jenter skulle spille klarinett" [I4, kvinner]. Hun spesifiserer senere i intervjuet at dette ikke var fordi alle jenter måtte spille klarinett, men fordi hele venninnegjengen ville spille samme instrumentet. Det er altså ikke nødvendigvis slik at jentene havnet på klarinett siden dette er et instrument som av mange blir oppfattet som "feminint".

Som vi har sett, blir saksofon ansett som et av de mest kjønnsnøytrale instrumentene, og overgangen fra klarinett til saksofon er liten, instrumentteknisk sett. Dermed er overgangen fra klarinett til saksofon ikke uvanlig innen korps. Likevel kan utsagnet "Så ble det jeg på altsaksofon og MV på tenor, fordi han var gutt og var større, så han fikk det største instrumentet" [I4, kvinne] vitne om at valget av altsax ikke kun var lystmotivert, men også motivert av kjønnlige konnotasjoner. Musikantene fikk i dette tilfellet utdelt det instrumentet som samsvarte med deres fysiske størrelse. Dermed fikk jenta spille den mindre saksofonen og gutten den store. Det finnes to umiddelbare utfordringer i dette utsagnet. For det første er det usikkert om barnets størrelse var det eneste grunnlaget for instrumentvalget, for det andre kan dette dreie seg om et enkelttilfelle. Selv om kjønnlige konnotasjoner lå til grunn for dette instrumentvalget, trenger ikke dette tilfellet å representere alle korps i Norge. Likevel er det nok ikke en uvanlig praksis, og dette viser at visse korps, i beste intensjon, er med på å reproducere en horisontal kjønnsdifferensiering.

Dette kan ha konsekvenser for hele jazzfeltet. Som McKeage har vist i sin studie om instrumentalister på amerikanske colleges, er de instrumentene som oftest spilles av kvinner ikke tilstede i tradisjonelle jazzband. I det amerikanske samfunnet har dette resultert i at jentene som spilte disse utradisjonelle jazzinstrumentene, ikke fikk innpass i jazzbandene på college, med mindre de spilte et biinstrument som finnes i de tradisjonelle jazzensemblene (McKeage 2004). Den samme tankegangen kan tilpasses det norske systemet. Korpsene har en sterk posisjon som rekrutterer av instrumentalister, og særlig blåsere, til musikkbransjen. Med denne posisjonen følger et ansvar for ikke å besette ensemblene på basis av instrumentenes kjønnlige

konnotasjoner. Selv om korpsene nok har blitt flinkere til dette, vitner noen av informantenes utsagn altså om det motsatte.

En annen problemstilling tilknyttet korpsene henger sammen med deres utfordringer i å rekruttere nye medlemmer. Dette kan synes å by på utfordringer på flere plan. For det første hevder to av informantene som har drevet med kjønnsbalansefremmende prosjekter, å møte en viss motvilje i korpsmiljøet for å la deres medlemmer delta i slike prosjekter.

Jeg har hatt noen improvisasjonsgreier og det er veldig mange i korpsene som er redde for det da. De er kanskje redd for at deres barn eller ungdommer går ut i andre arenaer. Det var veldig skuffende å høre hvordan de to av INFI hadde blitt mottatt når de prøvde å ta kontakt med korpsbevegelsen, med tanke på å rekruttere noen jenter. Dørene lukket seg med en gang. Korpsbevegelsen er et stengt slott, som har kjempemye makt. [I2, kvinne]

På spørsmålet om nye medlemmer til et visst balansefremmende prosjekt kom til å bli rekruttert gjennom korps, svarer en av informantene:

Ja, vi har lyst til å gjøre det, men vi er varsomme med det på grunn av at korpsene nesten vil oppfatte det som en konkurranse. [I6, mann]

Denne bekymringen ble begrunnet med at også den lokale kulturskolen anså informantens prosjekt som konkurranse, som et alternativ som kulturskolenes medlemmer kunne dra til, istedenfor kulturskolen.

En annen utfordring som opptrer i korpsene er at rekrutteringsalderen har gått ned for å få med flere medlemmer, noe som kan ha problemer for den musikalske utviklingen til elevene:

Det er bra å begynne med musikalsk aktivitet når man er ung, men å begynne å spille et instrument som man ikke har motorikk til å spille, fører til at mange har forferdelig dårlig teknikk. Vi erfarer at det er mye lettere å lære opp en person som ikke har spilt før, enn å lære opp en som har spilt tre år i kulturskole eller korps. [I6, mann]

Rekrutteringsproblematikken til korpsene og kulturskolene viser seg altså å ha resultater for musikkfeltet i sin helhet.

Korpsene oppfattes også som klassisk orienterte.

Korps er veldig klassisk rettet, du ser jo at det er masse jenter i korpset, det er ikke noe mindre gutter enn det er jenter der. Det er også slik at du skal spille notene, ferdig med det og det er lettere å forholde seg til da. [I2, kvinne]

Barna og ungdommene som deltar i korps opplever altså i liten grad at det er mulig å spille musikk uten noter, noe som kan gjøre at det å spille en mer improvisert musikkform som jazz virker fremmed og skummelt. Som vi har sett tidligere, viser det seg at jenter har større problemer med å bevege seg fra en "behersket spillestil" til en mer aggressiv og improvisert spillestil. Dermed kan det være problematisk at en av de viktigste rekrutteringssystemene for instrumentalister er såpass klassisk orientert. En av informantene berømmer da også Brass Brothers for deres arbeid med å få korpsmusikere inspirert til å komme seg bort fra notene ved å spille improvisasjonsmusikk. Hun forteller:

Det burde vært flere slike tilbud da, for det har så mye å si. Det å skjønne at man kan spille uten noter i det hele tatt, det er helt utrolig. Musikk er de notene for de ungdommene og barna som har vært gjennom korpssystemet. [I2, kvinne]

3.2.2 Storband som hindring for deltagelse i jazzfeltet

Storband er heller ikke et alternativ for alle. For det første er deltagelsen i storband – som vi har sett tidligere – avhengig av hvilket instrument en spiller, og for det andre oppleves storband av noen musikere som en "gutteklubb". En av de kvinnelige informantene deltok for eksempel ikke i det lokale storbandmiljøet da hun opplevde det som en gutteklubb, men spilte i storband når det inngikk som en del av folkehøyskolens undervisningsplan. McKeage skriver i hennes undersøkelse (2002) blant annet at kulturen i jazzensembler skiller seg fra andre kulturer i collegeensemblerne. Det kan tenkes at det samme gjelder norske jazzensembler. I McKeages undersøkelse oppgir kvinnene blant annet å ha blitt kritisert og ekskludert fra visse aktiviteter. Dette står i sterk kontrast til opplevelsen av en av informantene som forteller å ha blitt oppfordret uke etter uke til å improvisere, og som oppgir at øvingene med det lokale storbandet

har vært morsomme og festlige å ha. Det har vært et veldig bra miljø i bandet og det smitter over på spillingen tror jeg. Det er ikke sikkert at jeg hadde kommet til å ha sluttet, selv om jeg ikke hadde likt meg sosialt, fordi musikken hadde stått sterkt uansett, men det hadde helt sikkert vært vanskeligere da. [I4, kvinne]

Ikke bare ble vedkommende oppmuntret til å improvisere, men hun føler seg også meget godt mottatt sosialt sett, og ser på storbandet som en trygg samspillsituasjon.

Dette står i sterk kontrast til et utsagn fra en mannlig informant:

Jeg tenker at mye har forandret seg, men det er det egentlig veldig lite som har, synes jeg. Det er veldig mye som er likt, både med tanke på kjønnsforholdet i storband og forholdet og holdningene på musikklinja for eksempel. Jeg har en elev som gikk ut av musikklinja i fjor som var jente, jeg ble helt sjokkert da hun fortalte hva hun har opplevd. Helt sjokkert. Jeg trodde at det var slutt for 20 år siden. Det var gode venner av henne som hadde sagt: "Du kan ikke spille jazz", og hun spiller bare jazz. Så det betyr at "du kan ingenting". Vi var jo også sånn, men det er såpass lenge siden at da var det jo så uvanlig at jenter var instrumentalister på høyskolenivå at vi lo jo nesten av det. Det er jo helt forferdelig. Jeg opplevde det som en konkurranse som ikke bare var ondsinnet, men skyldtes egen usikkerhet. Man er så usikker at man må trampe på noen for å tørre å være med på kjøret selv. (...) Det husker jeg at jeg gjorde selv. [I6, mann]

Den samme informanten snakker om jazzfeltet som en "albuekultur", men at forbedring er i sikte. Det kan også tenkes at denne albuekulturen kun finnes i utdanningsinstitusjonene og ikke i de frivillige institusjonene som storband og korps, men utsagn som "for jeg husker jo at vi spilte og følte at vi var stjerner og spilte i de storbandene som var rundt om i byen og vi latterliggjorde de jentene som spilte i de bandene altså. Hermet etter måten de spilte på" [I6, mann] trekker dette i tvil.

3.2.3 Utdanningsinstitusjonene som hindring til deltagelse i jazzfeltet

Også musikkutdanningsinstitusjonene kan hindre musikere i å holde på innen jazzsjangeren på forskjellige måter. De fleste av informantene beskriver musikklinjen som en meget klassisk orientert skole, og dette gjelder ikke kun de eldste i utvalget. En av de yngste informantene forteller:

Det var et stille opprør for min del, det å gå fra klassisk til jazz, det var egentlig ikke noe særlig jazz på videregående. Du måtte søke på andre måter, fordi lærerne på den musikklinja var i en klassisk tradisjon. [I1, kvinne]

En annen ung informant beretter om hennes lærere på videregående:

Den første læreren jeg hadde var klassisk, men hun ble gravid, så da fikk jeg en annen. – Hva om hun ikke hadde blitt gravid? – Det hadde nok hatt litt å si. Jeg hadde jo spilt jazz, men hadde ikke fått den samme inputen som jeg fikk. Jeg skulle hatt klassiske timer i tre år da ja og hun kunne ingenting om jazz altså. [I3, kvinne]

De fleste av musikerne over tretti i informantutvalget har studert klassisk på videregående. Dette kan tenkes å skyldes de videregående skolenes mangel på lærerressurser, men en informant forteller at da han ikke fikk innfridd ønsket om å få tildelt jazzlærer, endte han opp med å selv betale for privatlærer i saksofon. Noe som viser at musikklinjen hadde muligheten til å ansette en jazzlærer til eleven.

Det ser ut som noen av skolene fortsatt jobber innen en klassisk musikkhistorisk kanon, der den klassiske musikktradisjonen er den som står sterkest. Følgende utsagn eksemplifiserer dette:

Jeg husker jeg tok med en Shining-CD som jeg spilte høyt for hele klassa og læreren satt ned og bare holdt seg for øra. Jeg satt der og tenkte: "Yeah, hør på det her". Det var opprørsk stemning. [I1, kvinne]

Selvfølgelig er jazz en del av pensum i de musikkhistoriske fagene på videregående, men elevens behov for å ta med denne CD-en, og hennes opplevelse av en opprørsk stemning idet hun lot folk og læreren høre på den, kan peke på at ikke hele jazzhistorien er dekket i pensum på alle musikklinjer.

Når det gjelder utdanningen ved de høyere institusjonene er problemstillingene av en annen art, da det er meget tydelig hvilken sjanger som kommer til å være i fokus helt fra starten av studiet. Det kan dras visse paralleller mellom McKeages undersøkelse (2004) og studiene på musikkhøyskolens pedagogiske utdanning. Også her forteller elevene om å måtte prioritere bort visse ting for å kunne delta på studiet. Det norske systemet skiller seg derimot fra McKeages informantutvalg, da elevene har valgt jazz som sjanger idet studiet starter, og dermed ikke kan prioritere bort utøvelse av jazzmusikk uten at dette går utover karakterene på skolen.

Når det gjelder pedagogikkstudiet på NMH er det som prioriteres bort å jobbe ved siden av studiene, noe som kan medføre økonomiske ulemper. Det kan i tillegg tenkes at en såpass full timeplan begrenser mulighetene for å bygge nettverk utenfor timeplanen og skolebygget. Selv om en travel timeplan på det pedagogiske studiet på Musikkhøyskolen påvirker alle elevene, og dermed utøvere av alle sjangre, kan det likevel tenkes at dette gir større utslag for kjønnsdelingen i jazzfeltet. Som vi har sett

mangler ofte kvinnelige jazzinstrumentalister et større nettverk. Dette resulterer i at de får færre jobber enn menn, om de da ikke fungerer som frontfigurer som setter sammen sine egne band. Siden det klassiske musikkmiljøet er mer institusjonalisert - med for eksempel profesjonelle korps, symfoniorkestre og den norske operaen – og plassene i disse ensemblene fås gjennom prøvespill og ikke kontakter, kan det se ut som et stort nettverk er viktigere innen det norske jazzmiljøet enn i dets klassiske motpart. Selv om det selvfølgelig finnes freelance musikere innen klassisk musikk også.

McKeages undersøkelse viser et stort fall i kvinnenenes deltagelse i jazzensembler idet undersøkelsens elever skulle begynne på college. Hennes data viser at 73 % av jentene som spilte jazz på high school, ikke gjorde dette lenger på college. Det samme gjaldt for kun 37,5 % av guttene. Selv om vi ikke har noen kvantitative data på denne overgangen i Norge, kan vi likevel se hvordan de systemene som McKeage beskriver, kan være i virkning i det norske musikkutdanningssystemet. De fleste av McKeages informanter oppga å ville slutte i jazzensemblet på grunn av tidsmangel. Som vi har sett tidligere er dette noe som mest sannsynlig ikke gjelder det norske musikkutdanningssystemet, da konservatoriene og musikkhøyskolene er såpass spesialiserte helt fra dag en.

McKeage tillegger instrumentvalg en stor rolle når det gjelder kvinners deltagelse i jazzensembler. Hun skriver at der high schools ofte anmoder spillingen av flere instrumenter, krever collegene en spesialisering innen ett instrument. Siden jentene ofte har et instrument med kvinnelige konnotasjoner - som ikke finnes i jazzensemblene - som hovedinstrument, fører dette til at jentene ikke kommer inn i jazzensemblene på college. I hvor stor grad de samme systemene er i virkning i det norske utdanningssystemet er vanskelig å si, men det som kan sies er at konkurransen for plassene på høyskolene og konservatoriene er såpass stor at man nesten må traktere et instrument som er vanlig innen jazz som hovedinstrument for å ha mulighet til å påbegynne høyere musikkutdanning på dette feltet. Norges Musikkhøyskole hadde i 2007 234 søkere på jazzlinja, og av disse kom kun seks gjennom nåløyet (Birkeland 2008:117). Vi har tidligere sett at de kjønnlige konnotasjonene til forskjellige instrumenter sannsynligvis fortsatt står sterkt i visse miljøer, og dette kan føre til at jenter fortsatt spiller "feminine" instrumenter, som tradisjonelt sett ikke finnes i jazz. Noe som kan begrense mulighetene for musikkutøvelse senere i livet.

3.2.4 Kulturskolene som hindring for deltagelse i jazzfeltet

Når det gjelder kulturskolene er det også visse aspekter som kan hindre elevenes deltagelse innen jazzfeltet. For det første har mange av informantene fortalt at de savner jazzinstrumentalister som lærere på kulturskoler, noe som nok skyldes at det tidligere var få utdanningsmuligheter innen jazz i Norge. Nå som flere konservatorier med muligheter for jazzspesialisering har kommet til, er det nærliggende å tro at dette endrer seg. Dette vil resultere i at flere med jazzbakgrunn begynner å jobbe som pedagoger i kulturskoler, korps og videregående skoler.

En annen svakhet en av informantene opplever ved kulturskolene, er elevenes mangel på instrumenttekniske ferdigheter. Han forteller om elevene ved hans kjønnsbalansefremmende prosjekt:

Veldig mye blir jo avhengig av hvilke lærere som finnes i korpsene og hvilke i kulturskolen, men vi måtte ta våre elever ut av kulturskolen, sånn at vi kunne lære de å spille. Det er ikke for at folk er for dårlige, men for at man nesten ikke rekker å pakke opp instrumentet før timen er ferdig. Jeg er veldig tilhenger av den norske modellen med at alle skal få, men det som er resultatet av de kulturskolegreiene er at ingen får noe særlig i det hele tatt. [16, mann]

Selvfølgelig er en god teknikk på instrumentet et krav i utøvelsen av hvilken som helst sjanger på profesjonelt nivå. Likevel inneholder jazzen visse kvaliteter som gjør at det spilletekniske må være på plass nesten med en gang man begynner å spille jazz. Den viktigste kvaliteten er da improvisasjon, som vi skal komme tilbake til senere.

En av informantene mener kulturskolenes status er overvurdert. Han mener at barn har organisert seg i band på egen hånd før, og skal fortsette å gjøre det.

Det er en bra faktor. Det ligger en egenmotivasjon i det og det er kanskje et sterkere fenomen, hvis du setter i gang på egen hånd enn hvis det er foreldre som drar i gang et eller annet prosjekt. [17, mann]

3.2.5 Småband som hindring for jazzdeltagelse

En utfordring som oppstår idet barna selv skal organisere seg i band sammen, er at jentene ikke ser ut til å bli inkludert i de uformelle bandene, uavhengig av sjanger. Hind skriver at personer med en "«mannlig» habitus – "varige kroppsliggjorte disposisjoner og egenskaper ved en person" (Hind 2010:23) – vil ha lettere for å oppnå aksept i

jazzfeltet” (ibid.:52), da denne habitusen er i samsvar med ”jazzfeltets koder for hvordan man kan oppnå en respektert posisjon i feltet” (loc. cit). Dette kan ifølge Hind forklare hvorfor menn kommer seg lettere inn i jazzmiljøet fra ung alder, for eksempel gjennom samspill i band.

Som vi har sett i teorikapittelet kan visse kjønnsesifikke barrierer sørge for å dempe rekrutteringen av jenter, og en av disse barrierene er jentenes mangel på likekjønnede å spille sammen med. Hind skriver at dette leder til en mangel på nettverk for jentene også senere i livet. I tillegg er det som jente vanskelig å komme seg inn i guttedominerte band. Disse faktorene fører ifølge Hind til at kvinner blir ekskludert fra jazzfeltet.

Jentenes utfordringer i å delta i band – uavhengig av årsaken til dette – resulterer ifølge Lorentzen i at kvinnelige musikere som regel blir rekruttert til musikkfeltet som ”sangere og frontfigurer” (Lorentzen 2009:135). Disse teoriene blir bekreftet av flere av informantenes utsagn og posisjoner i feltet. En av de kvinnelige deltagerne greier ut:

Det er egentlig de aller mest dedikerte damene som holder ut. Mens hvis du er gutt, så har du et større miljø å bare henge mye. Så du kan være femte jul på vogna, uten å være så dedikert, men bli flink til å spille, fordi du får mengdetrening. Mens man kanskje ikke blir så inkludert som jente, fordi man aldri kan være en del av den kompisgreia og da får man ikke den mengdetreninga. Jeg kunne gjerne tenkt meg å spille med jenter, men det var ingen å spille med når jeg var yngre, det var ingen som spilte. Hvis jeg skulle spille med venninner, måtte jeg lære de opp på alle instrumentene, fordi det ikke var noen andre som spilte. Jeg gjorde faktisk det en liten periode på ungdomsskolen, lærte opp noen venninner til å spille instrumenter, men da blir det jo ikke så veldig utfordrende for meg da, når jeg kan alle instrumentene bedre enn de (ler). Også spilte jeg saksofon, som jeg da hadde spilt i mange år allerede. [...] Det med mengdetrening tror jeg er et veldig viktig poeng, fordi guttene får mer mengdetrening. De bare spiller sammen hvis de er en kompisgjeng som spiller, mens det er vanskeligere å finne en kompis, eller venninneflokk der alle spiller alle instrumentene som jente. [I2, kvinne]

Dette sitatet peker på at jenter kan ha vanskeligheter med å finne plass i et guttedominert miljø og dermed heller satser på å starte sine egne prosjekter. Den samme informanter sier:

Men det er også fordeler med å være dame. Det har aldri vært sånn at det har stoppet meg. [...] Men det er lettere når du er leder da - som jente - tror jeg, enn hvis du venter til telefonen skal ringe. [I2, kvinne]

Dette stemmer overens med Lorentzens teori om at mange kvinnelige musikere enten blir rekruttert som sangere eller frontfigurer. Som vi har sett er det visse utfordringer som følger med idet jenter vil satse innen et mannsdominert miljø. Eccles skriver at det er usikkert om jentene kan benytte deres suksess innen en eller flere grener av miljøet til å skape karriere innen dette miljøet (Eccles, lest i McKeage 2004:345). Han tror også jenter er mer realistiske når det gjelder deres evner og den tiden det kommer til å ta å oppnå aksept. I tillegg må jenter i et mannsdominert miljø både overvinne diskriminering, true de ofte patriarkalske definisjonene om feltet som sådan og faktisk bruke den samme mengden energi på musikkutøvelse som guttene bruker for å oppnå suksess innen feltet. Dermed kan det være at noen kvinnelige instrumentalister unnlater å spille i band med gutter. En av de yngre kvinnelige informantene forteller om sin tid på konservatoriet:

Selv om jeg ble spurt av gutter når jeg gikk på konservatoriet, så var jo guttene; altså gutter er gutter og de henger og spiller sammen. De hang sammen og spilte sammen hver dag. For meg så var ikke det like naturlig å henge med de på samme måte. Jeg la også merke til at de få gangene jeg har spilt sammen med jenter, hvis jeg har vært i et rom med bare jenter, så har jeg slappet mye mer av. [I3, kvinne]

Så selv om muligheten til samspill i band var der, føltes det, for denne informanten, unaturlig å "bare henge" sammen med guttene. Dette utsagnet er også i samsvar med Hinds erfaringer, der jentene så ut til å kunne spille sammen med andre jenter uten problemer, til tross for flink pike-syndromet som hun skriver om.

Vi har hittil sett at de forskjellige mulighetene barn og elever har for å bli rekruttert til jazzfeltet, også kan virke som en hindring til dette feltet på diverse måter. I tillegg har vi sett at jazz er et felt som tradisjonelt sett har vært dominert av menn og at dette har resultert i at musikere med en mannlig habitus har større sjanser til å lykkes i feltet. Vi skal i neste avsnitt gjennomgå noen sitater som eksemplifiserer hvorfor utøvere med en mannlig habitus kan ha en enklere vei til suksess enn de med en kvinnelig habitus.

3.3 Mulige konsekvenser av jazz som mannsdominert felt

3.3.1 Jazz som sjanger med patriarkalske idealer som fører til dualisme

Som vi har sett tidligere, resulterer overvekten av menn innen jazz i at en av jazzens viktigste kjennetegn, improvisasjonen, ofte blir sammenlignet med et annet mannsdominert felt, nemlig idrett. Analogien mellom idrett og improvisasjon har ifølge Caudwell (2010) betydning for kvinnens deltagelse i jazzfeltet. En kvinnelig informant beretter om hennes mannlige lærers råd når det gjaldt å improvisere:

Han hadde sagt at når han skulle spille kor, så var det akkurat som å spille fotball, da skulle man bare "whoho", og for oss så var det sånn: "ja men nei, man skal jo ..." og det skjønte ikke han i det hele tatt. [I3, kvinne]

Vi ser altså at analogien mellom idrett og improvisasjon fortsatt eksisterer innen jazzutdanningen, og at det i dette tilfellet ikke var en fruktbar, pedagogisk korrekt analogi.

Caudwell peker i sin artikkel også på at jazzimprovisasjonen i mange tilfeller handler om å spille raskest og høyest, noe som også informantene ser ut til å være enige i.

Fordi det alltid har vært så mange menn, har det blitt gutta som har lagt føringa for hva som er kult, hvordan det er fett å låte. Ofte ligger det en slags føring om at det er kult å spille fort selvfølgelig, for det er jo lett å måle. Det er imponerende at noen spiller fort og det er imponerende at noen spiller høyt, at man har veldig mye energi og får det ut. Det ser jeg hele tiden altså. Det er da folk virkelig er imponert, det er bare sånn det er det. De musikerne ved siden av meg, som egentlig har veldig peiling, hvis noen virkelig klarer å få fram en helt syk energi, er det det som ofte er mest imponerende, opplever jeg da. Og det tror jeg kan virke avskrekkende for jenter. Jeg tror ikke det er naturlig for jenter å spille (..) sånn, nødvendigvis. [I3, kvinne]

Det at jenter muligens ikke føler det er naturlig å spille slik, står i sterk kontrast til det Citron har skrevet om en feminin estetikk (Citron 1994:17) når det gjelder kvinnelige komponisters musikalske (klassiske) verk. Hun skrev å ikke ha oppdaget språk, stil eller dynamikk som hver kvinne benytter seg av idet det skrives musikk. Mange av informantene forteller likevel om noe som av mange blir oppfattet som en kvinnelig estetikk innen jazz, et alternativ til den jazzen som fronter idealene som gjennom patriarkalske definisjoner har blitt definert som gjeldende innen jazz. Om det faktisk finnes en kvinneestetikk innen jazz er i dette tilfellet irrelevant, men som vi har sett i teorikapittelet kan bruken av konseptuelle motsetninger, som maskulin/feminin lede til ekskludering av det leddet som blir oppfattet som mindreverdige (Barker 2003:17-18). En av de mannlige intervjuede spør:

Det jeg har lurt på er hvorfor jenter som begynner å stake ut en jazzkurs, etter hvert bøyer av og finner seg et eller annet hyggelig uttrykk. Hvorfor vil de ikke spille stygg musikk (ler)? Er det fordi de ikke liker det, er det fordi de ikke tåler motstanden som oppstår i møte med publikum? Altså, å spille musikk som nitti prosent av de du har rundt deg til enhver tid ikke liker, det kan jo være en påkjønning, det merker jo jeg og. [15, mann]

Dette utsagnet generaliserer de kvinnelige jazzinstrumentalistene i stor grad, og dette er informanten fullt klar over. Han understreker da også at det finnes noen solide unntak. Utsagnet ble ikke ytret i forbindelse med eksistensen av en feminin estetikk innen jazz, men tyder likevel på at informanten er av oppfatningen at mange kvinnelige utøvere holder på med en sjanger som ikke er så nyskapende som det den ”stygge” jazzen er. I utsagnet ligger dermed allerede en viss nedvurdering av den jazzen som tilsynelatende blir spilt av mange kvinnelige instrumentalister. En av pedagogene i utvalget forteller om sine egne erfaringer med elever:

Jenter er ikke så opptatte av å brife for eksempel. Det er sikkert noen samfunnsmessige forhold som gjør det som kanskje er gærne, men jeg må forholde meg til de jentene vi har. Som de er nå i hvert fall, er ikke de så opptatte av det som gutter er. Improvisasjon blir ofte et eksponeringsbehov, og jenter har ikke det samme behovet. Det betyr ikke at de er mindre interesserte i å spille improvisasjonsmusikk, men de har en annen tilnærming til det. [16, mann]

Igjen er det for så vidt nokså irrelevant om dette er sant eller ikke. Resultatet av en slik tankegang kan uansett være at man får det som oppfattes som en ”jentejazz” og ”guttejazz” som konkurrerer mot hverandre og som blir vurdert opp mot hverandre. En av informantene forteller også om et kjønnet publikum:

Hvis du spiller sånn følsom jazz, så kommer det flere jenter, hvis du spiller brutal jazz, da er det mer gutter i salen. Pussig (ler). Hvis du spør meg om et band kan jeg svare publikumets kjønnsbalanse. Hvis det er et flinkis fusionband på Cosmopolite for eksempel, så er det jo et overveldende guttepublikum og når jeg spiller følsom jazz, så kommer det masse damer (ler). [17, mann]

Dette trenger heller ikke å være sant, likevel peker det igjen på at det finnes en oppfatning av en kvinnelig estetikk, i hvert fall blant utøverne, om ikke også blant publikum.

At det finnes et kjønnet publikum er likevel ikke et ukjent fenomen. Arild Danielsen forklarer for eksempel at ”[k]vinner er overrepresentert blant publikum for klassiske

musikkformer, mens menn er overrepresentert blant publikum for det som kanskje kan kalles avantgardistiske musikkformer” (Danielsen 2008:201).

3.3.2 Mangel av rollemodeller?

Underrepresentasjonen av kvinnelige jazzinstrumentalister har utvilsomt ført til en mangel på egenkjønnede rollemodeller for barn. Som en kort gjennomgang i teorikapittelet viste, er det likevel tydelig at rollemodeller blir tillagt varierende verdi innen forskning. McKeages undersøkelse viste at jenter blir påvirket av rollemodeller i mindre grad enn gutter (McKeage 2004:350), noe som kan være et resultat av at kvinnelige instrumentalister har færre kvinnelige rollemodeller og instrumentalister å se opp til. Den samme undersøkelsen viste at rollemodellens påvirkningskraft for de vordende jazzmusikerne er ganske liten.

Cartwright derimot, tilskriver rollemodeller stor verdi innen rekrutteringen, mens McKeage mener at pedagogens påvirkning er mye viktigere. Selv om mengden data i denne oppgaven er mye mindre enn dataene i for eksempel Cartwrights og McKeages undersøkelser, ser de ut til å gjengi de resultatene som tidligere forskning har vist når det gjelder rollemodeller: De forskjellige musikerne forteller å ha blitt påvirket av rollemodeller på forskjellige måter og i forskjellig grad, og forteller i tillegg å ha hatt forskjellige typer rollemodeller, som lærere, slekt, venner av slekt og profesjonelle musikere. I hvor stor grad de forskjellige rollemodellene faktisk har påvirket mine informanter er ikke noe jeg kan ta stilling til.

Mine kvinnelige informanter ble som regel stilt et spørsmål som ikke de mannlige fikk, nemlig om de savnet kvinnelige rollemodeller innen jazz. Også svaret på dette spørsmålet var – informantutvalgets størrelse tatt i betraktning – ganske varierende.

Nei. Egentlig ikke, for jeg har aldri tenkt: ”Oh ja, men han er gutt”, eller ”han er mann, så da kan ikke jeg”. Jeg har aldri tenkt sånn. [I1, kvinne]

Mens en annen kvinnelig informant forteller:

(Bekreftende) Mh. Jeg har lett etter kvinnelige rollemodeller hele tida. Med en gang jeg har sett en kvinnelig saksofonist som jeg ikke visste noe om, så sjekket jeg ut og hørte på med en gang. [I3, kvinne]

To av de kvinnelige informantene oppga sine kvinnelige lærere som viktige rollemodeller, selv om en av de aktuelle lærerne holdt på med klassisk. Den ene av de svarer følgende på spørsmålet om hun savner kvinnelige rollemodeller:

Ikke nå, men når jeg begynte å spille, så hadde jeg jo en kvinnelig lærer og da ble det jo naturlig å se opp til henne de første årene, men fra jeg flyttet til Oslo har det ikke vært viktig for meg i det hele tatt. Det har vært hipp som happ. [14, kvinne]

Den kvinnelige læreren kan altså betraktes som en rollemodell, men igjen er hennes påvirkningsgrad uvisst.

En av informantene som per i dag er musikkpedagog ved siden av sin utøvende virksomhet, svarer slik på spørsmålet om han bevisst holder forsøker å introdusere kvinnelige musikere til sine kvinnelige elever:

Jeg gir dem tilgang til noe musikk, men det er stor sett låter dem spiller da og de brukes egentlig mest som et apparat for å finne ut hvordan den låten skal være. Hvis de spiller "Giant steps", så hører de "Giant steps", men de hører ikke hele albumet. Når de blir litt eldre begynner jeg å spille mer og mer musikk for dem, men jeg håper at dem skal finne fram til det selv. Og når det gjelder kvinnelige forbilder, så prøver jeg å bruke en del damer som gjesteinstruktører. [16, mann]

Dette stemmer overens med McKeages tankegang, hun påstår også at pedagogene har mer betydning for elevens utvikling enn de musikalske rollemodellene.

Det kan uansett være nyttig å prøve å se på forskjellige "[k]ey « others»" (Davidson et al. 1999) som kan ha påvirkning på et barn idet det begynner å spille et instrument.

3.3.3 Nøkkelpersoner innen musikalsk utvikling

Den første gruppen nøkkelpersoner Davidson et al. presenterer er foreldre. Gjennom eksemplifisering fra tidligere forskning kommer han fram til at foreldre tydeligvis har "[...] a crucial influence on their child's progress in musical skill acquisition" (Davidson et al.: 198).

Den neste typen nøkkelpersoner som blir presentert er søsken. Det viser seg at særlig de eldste søsknene til undersøkelsens informanter blir vurdert som en positiv eller nøytral påvirkningskraft, som ofte ble hermet etter, også når det for eksempel gjelder å drive med musikk. Det viser seg likevel at denne påvirkningskraften er lite viktig om

ikke foreldre støtter opp under ens musikalske valg og prøver å være aktiv i musikkopplæringen (ibid.:199).

Også jevnaldrede synes å ha sterk påvirkning for formingen av ens musikalske smak i ung alder (fra 11- 16 år) (ibid.:200). "There is considerable evidence that children hide their real musical interests in order to appear to conform to group norms" (loc. cit). Dette vises også gjennom noen av utsagnene av en av informantene, som for eksempel forteller om hvordan han latet som om han likte å høre på Garbarek fordi de andre i hans klasse likte å høre på ham.

Det viser seg også at barn som spiller klassisk musikk kan få høre mange negative tilbakemeldinger av sine jevnaldrende, da utøvelsen av klassisk musikk blir oppfattet som en merkelig aktivitet. Sloboda (1992, lest i Davidson et al. 1999:200) oppgir noen tilfeller der disse tilbakemeldingene har hatt så stor påvirkning på unge musikere at de har avsluttet sin musikalske virksomhet. Mange av Slobodas informanter syntes i tillegg det var viktig å være i en omgivelse der andre barn delte deres musikalske verdier (ibid.:200).

Selvfølgelig kan også profesjonelle musikere være en viktig påvirkningskraft. Davidson et al. skriver at det finnes lite forskning på dette området, men profesjonelle musikere som barnet kjenner personlig eller gjennom video, radio eller opptak "can act as highly positive motivators to a child's desire to learn a musical instrument". Dette stemmer for så vidt overens med McKeages resultater når det gjelder rollemodeller.

Den siste gruppen som Davidson et al. anser som nøkkelpersoner er lærere. Davidsons undersøkelse viser at "there were significant differences between our groups of learners in the ways in which they attributed characteristics to their teachers" (ibid.:202). De barna som klarte å tilegne seg musikalske evner var mer tilbøyelige til å betrakte sin lærer som en "friendly, chatty, relaxed, and encouraging person" (loc. cit) enn de barna som var mindre flinke til dette. I tillegg viste undersøkelsen at den samme gruppen barn følte at deres nåværende lærer var vennligere og mer oppmuntrende enn deres forrige lærere. Det er interessant at den gruppen som besto av de "flinkeste" musikkelevne ikke tillegger disse personlige egenskapene så stor verdi, men beskriver sine lærere som gode lærere og utøvere.

"[...] [T]he differences in characteristics perceived by the children in our study suggest that, in the early stages of learning, personal characteristics of teachers are important to

promote musical development. At later stages, it is more important that teachers should be perceived to have good performances and professional skills” (ibid.:202).

Med tanke på denne oppgaven er det interessant å se at Rutters undersøkelse (1987, lest i Davidson et al. 1999:202) viser at høyt presterende gutter ofte brukte begrepet ”pushiness” til å beskrive sin lærer, dette i motsetning til høyt presterende jenter. Det er særlig interessant å se at det kun var barna i den gruppen med høyest presterende barn som klarte å vise kjønnsforskjeller når det gjaldt lærerens ”pushiness”. Dette kan ifølge Davidson et al. peke på at høytpresterende gutter blir pusha mer enn høytpresterende jenter. Den samme undersøkelsen viser at de tre gruppene bestående av de mest suksessfulle musikkelevne fikk enkelttimer, mens de andre gruppene mottok gruppeundervisning.

Selv om denne oppgavens informantutvalg kun består av utøvende musikere, kan det likevel være interessant å se på hvordan musikerne opplevde å bli påvirket av deres nærmeste krets.

Når det gjelder foreldre var det kun én av intervjudeltagerne som ikke hadde foreldre som spilte et instrument, enten profesjonelt eller på amatørnivå. To av de intervjuede gikk på en musikalsk barnehage og en deltok i koret der hennes foreldre var dirigenter. Det å delta i musikalske sammenhenger med ens foreldre var altså ikke uvanlig blant denne oppgavens informantutvalg. En av kvinnene dro for eksempel på korøving der foreldrene var dirigenter, og en annen kvinnelige informant dro på bandøving og i studio med hennes fars band fra tidlig alder. Også blant de mannlige informantene forteller en informant om sine erfaringer i sin fars band:

Også familien var jo kjempeviktig selvfølgelig, særlig den perioden da jeg fikk være med å spille sammen med de folka som faren min spilte med, kjempeviktig. Både for spilleerfaringen sin skyld, det å kunne spille ordentlig jazzmusikk med noen som hadde hørt mye på det og visste litt hva det dreiet seg om, og så det sosiale rundt det å spille, selv om de da var 30-40 år eldre enn meg, stort sett. [I5, mann]

Her er altså faren med på å forsterke interessen for jazzmusikk.

I motsatt ende av skalaen har vi to mannlige informanter som ikke fikk lov å gå på musikklinja. En av de gikk allmennfag på videregående og tok etter hvert høyere utdanning innen økonomi, men avsluttet den etter kort tid. Den andre informanten fikk

begynne på musikklinja, etter en viss kamp. På spørsmålet om hans foreldre støttet hans valg svarer han:

Nei, veldig lite forståelse. Først fikk jeg jo ikke lov til å begynne på musikklinja heller. Det var en kjempekamp, som jeg synes var veldig overraskende at jeg vant. Men det forteller litt om hvor mye jeg ville det da, for det må ha vært veldig sterkt. Også senere så, ja, faren min sier fremdeles at jeg spiller trompet. Han vet jo at jeg spiller saksofon, men det er en måte å distansere seg fra det, eller en måte å vise lite interesse på. Så det er ikke noe up - backing i forhold til det. [I6, mann]

Flesteparten av informantene hadde foreldre med en musikalsk interesse som fikk de til å spille instrumenter eller delta i bandvirksomhet fra ung alder. For de informantene som deltok i slike aktiviteter med foreldrene, virker det som de tillegger dette stor betydning.

Søsken ble sjeldent nevnt i intervjuene, unntatt av en kvinnelig informant som fortalte: "[...] storesøster var jo også i musikken. Hun begynte på torader og trumpet og da var det liksom (...)" [I4, kvinne]. Utsagnet ble ytret som et svar på et spørsmål om hvorfor vedkommende begynte med musikk. Søsterens virksomhet med musikk, selv om det var på amatørnivå, var altså blant de faktorene som gjorde at informanten så det som logisk at hun selv begynte med musikk.

Når det gjelder jevnaldrende viser undersøkelsen at informantene syntes det var viktig å være blant venner som hadde de samme verdiene. Hos noen i så stor grad at det førte til at mange av vennene var eldre. Dette kan eksemplifiseres gjennom mange av informantenes deltagelse i band der medlemmene var over dobbelt så gamle, men også deres interaksjon med eldre for å få tilgang til musikk.

De jeg hadde med å gjøre var delvis en del eldre. Da jeg gikk i sjette eller sjuende var det en i niende og det er en ganske stor aldersforskjell når man er så ung. Men så ble det enda verre, for da ble det voksne som jeg hadde med å gjøre. Blant annet var det en lærer på videregående som hadde masse jazzplater og han besøkte jeg ofte for å høre på musikk. [I6, mann]

En av de kvinnelige deltagerne sørget for å få spilt og omringet seg med jenter på egen alder med de samme idealene, ved selv å lære dem å spille instrumenter.

Disse eksemplene viser at noen profesjonelle musikere fra tidlig alder har inngått kompromisser for å bli omgitt av mennesker med de samme interessene. Noen gjennom å stifte bekjentskaper med eldre musikkinteresserte, og andre ved å, for eksempel, få

andre barn i klassen interessert i ens egne interesser gjennom "opplæring" på forskjellige instrumenter.

Når det gjelder opplæring er det interessant at alle informantene har deltatt i privatundervisning i stor grad, men dette er for så vidt noe som ikke er så spesielt innen norsk musikkundervisning. De fleste elevene får privat undervisning, enten på musikklinjer, konservatoria eller høyskolen.

Denne oppgavens intervjuguide inneholdt ikke spørsmål som tillot en sammenligning av i hvor stor grad de forskjellige informantene oppfattet å bli påvirket av de forskjellige nøkkelpersonene. Dermed er det ikke mulig å sammenligne i hvor stor grad de forskjellige kjønnene blir påvirket heller. Det er likevel tydelig at ikke alle informantene hadde en sosial omgangskrets som tilrettela for musikalsk virksomhet. De aktuelle musikerne har likevel klart å overkomme vanskeligheter i den grad de har forekommet, ved hjelp av eldre venner og opplæring av venninnegjengen og ved å trosse familien når det gjaldt utdanningsønsker.

3.4 Improvisasjon – en hindring for kvinnelig deltagelse innen jazz?

Som vi har sett tidligere kan improvisasjon virke ekskluderende overfor kvinner gjennom analogien med idrett, men finnes det flere måter improvisasjon kan virke ekskluderende mot kvinner som vil delta i jazzfeltet?

Det å mestre improvisasjon er særdeles viktig innen jazz, da en såpass stor del av musikk er improvisert. Dermed er det viktig for rekrutteringen av jazzmusikere at deltagerne er komfortable med improvisasjon. Om de ikke er komfortable kan dette koste dem samspillmuligheter. De kvinnelige deltagerne i Wehr-Flowers (2006) undersøkelse viste, i gjennomsnitt, større usikkerhet enn menn når det gjaldt improvisasjon. Særlig om improvisasjonens premisser – som tempo eller akkordskjema – er utfordrende, gjorde dette seg gjeldende. Kvinnene i undersøkelsen oppga også å føle ubehag oftere enn det guttene gjorde, idet det skal improviseres. Dette viser at de kvinnelige musikerne, i gjennomsnitt, har flere utfordringer knyttet til det å drive med improvisasjon enn sine mannlige kolleger. Også ønsket om å bli en god improvisator viser seg å være større blant guttene i undersøkelsen. Dette kan bety at færre jenter finner verdi i å overkomme disse utfordringene og faktisk improviserer.

Hind presenterer i sin masteroppgave begrepet "flink pike-syndromet". Dette er noe som det fortelles om av de fleste av informantene, og er et begrep som ofte brukes når det er snakk om improvisasjon. Hind knytter dette fenomenet til Annfelts (2003b:24) påstand om at jenter er trygghetssøkende. Onsrud skriver at jazz "[...] vektlegger kreativitet gjennom improvisasjon [...]" (Onsrud 2004:79) og skriver: "Dette kreative kravet som en handlingsbetingelse i jazzdiskursen kan være en viktig årsak til at så få jenter og kvinner søker seg til jazz" (loc. cit).

Disse teoriene ser ut til å være i samsvar med denne oppgavens empiriske materiale. Selv om denne oppgavens informantutvalg er ganske lite, snakker mange av de intervjuede om dette emnet med deres erfaring som pedagoger som referanse. En av informantene sier:

Når man er ung og når man er barn er man ikke redd for å improvisere og dumme seg ut. Når man begynner å bikke mot en fjorten, femten år, blir spesielt jenter veldig opptatt av hva andre mener om dem. Det er jo det jenter generelt kanskje ikke har så mye trening i, fordi de gjerne vil ha kontroll og kunne noe skikkelig før de viser det til andre. Der tror jeg guttene har en liten fordel, fordi de får den mengdetreningen ved å tørre å drite seg ut og likevel være superselvsikre da. [I2, kvinne]

Jentenes erfarte perfeksjonisme oppleves av de fleste informantene som en hindring, da det fører til at de ikke får nok mengdetrening innen improvisasjon. En annen informant forteller om hans erfaringer med unge improvisatorer:

Som jeg oppfatter det, er jenter mye mer kritiske og burde guttene nesten være det mange ganger, uten at det må misforstås da. Gutter kan spille "Donna Lee", uten å vite om hva som skal til for å spille den og det høres helt jævlig ut. Ei jente ville aldri finne på å spille noe så stygt og det kan også være noen samfunnsmessige grunner som gjør at den estetikken er forskjellig og at det ikke burde være sånn, men sånn er det, for mange i hvert fall. [I6, mann]

Også innen storband oppleves det en lik tendens av noen av informantene:

Også i storbandet som jeg begynte i, som det kanskje var en fem jenter i var det jo ingen av de som var profilerte som solister eller noe sånn. De var soldater. [I6, mann]

Utsagnet peker på at informanten oppfatter jenters og kvinners posisjon i storband som instrumentalister som ikke improviserer. Også når det gjelder undervisning i storband fortelles det om kvinnelige utøvere som ikke tør eller vil improvisere:

Jeg var lærer på storbandkurs i sommer og der var det en elev som var en dame på førti år. Jeg drev med gehørting og det var en voksen gruppe, med en mann som var rundt seksti og så var det to damer og fire menn og bare det å prøve å lære seg noe på gehør var umulig, damen var livredd. Hun turte ikke å spille. Bare "ok, prøv å finne denne tonen her "paa" " og hun turte ikke å prøve å lete en gang. Gutta var jo bare "baaaah", prøvde med en gang og det ble jo feil, men de prøvde da. Da lærte de jo mye fortere. [I3, kvinne]

Det virker å være en konsensus blant informantene at jenter har større vanskelighet med å overkomme den barrieren som improvisasjon kan være. En av informantenes erfaringer tilsa at denne vanskeligheten med å improvisere hos jenter oppstår når de er fjorten til femten år gamle. Også en annen informant knytter alder tett opp mot uviljen til å improvisere og forteller om hans erfaringer:

Det som jeg synes er den mest interessante observasjonen når det gjelder jenter som vi har gjort i vårt prosjekt er at alle får en fryktelig usikkerhet som gjør at man gjør veldig mye rare ting fra man er 14, 15 år og utover og så blir man på en måte frisk når en nærmer seg 20. Jenter blir fryktelig usikre når det gjelder å eksponere seg med musikk for eksempel, i hvert fall gjennom improvisasjon. Vår erfaring er – og de har akkurat den samme erfaring i Voss, som driver på med det samme som oss – er at hvis man lærer de å spille mens man er mellom 11 og 13, før pubertetståken setter inn er de jo der fremdeles når den tåka letter. [I6, mann]

Han eksemplifiserer videre ved hjelp av flere utsagn som vitner om det samme, slik som:

De har vært helt uredde da de spilte "Giant steps". En av de kvinnelige elevene spilte "Giant steps" og var 11 år, i originaltempo, med åttendedeler hele veien i alle de toneartene på kryss og tvers og plutselig tør hun nesten ikke å spille en blues. [I6, mann]

Forbindelsen mellom viljen til å improvisere og pubertet er noe som har blitt forsket lite på. Det er dermed heller ikke omtalt i teorikapittelet. Likevel er det verdt å nevne denne hypotesen, da den faktisk har blitt forsket på, med resultater som til en viss grad støtter opp under informantenes erfaringer. En studie gjennomført av Marriane Hassler et al. (1987) prøver å finne en sammenheng mellom starten av puberteten hos barn og unge, og musikalske evner. Denne undersøkelsen "indicated that the beginning of voice change and the onset of the menses were related to a decrease of musical talent in those children who were musically gifted with the ability to compose and/or improvise" (ibid.:148).

Jentene viser seg å være mer påvirket av disse endringene enn guttene. De fant også ut at starten av puberteten ikke hadde en effekt på barnas musikalske evner om de ikke var i stand til å improvisere eller komponere. Resultatene av denne undersøkelsen viser også at starten av puberteten har større påvirkning på jenters musikalske talent enn gutters.

Undersøkelsen viser likevel at også gutter blir påvirket av puberteten når det gjelder improvisasjon, ikke bare jentene, som informanten påstår. "Out of 20 boys and 20 girls who performed an original composition/improvisation at the first stage, only seven boys and seven girls did so at the third" (ibid.:149).

I en senere artikkel (2006) forklarer Hassler at "Musical abilities and spatial and verbal faculties seem to change in the course of adolescence in a sex specific way" (ibid.:89). Når det gjelder barnas evne til improvisasjon er det ifølge Hassler mengden av androgenet testosteron som blir ansett som avgjørende for musikalsk og kognitiv aktivitet. Hasslers undersøkelse viser en sammenheng mellom de forskjellige kjønns evne til å improvisere og puberteten. Hennes undersøkelse viser at noen gutter som har en passende mengde testosteron til å komponere eller improvisere i deres tidlige tenår, får for mye testosteron under og etter puberteten. Hassler relativiserer dette utsagnet ved å påpeke at mange andre faktorer også påvirker improvisasjonstiljen: "[a]mong a complex interactional system of cultural, social, and biological variables, this may lead to a cessation of composing and/or improvising" (ibid.:96). Jenter derimot, fortsetter Hassler, har muligens ikke den mengden testosteron som trengs til å improvisere og komponere uproblematisk før puberteten tar slutt. "This means that there may be a sex difference with respect to the schedule of development of musical creativity" (loc. cit).

Selv om det er tydelig at dette er hypoteser som trenger mer forskning viser det likevel at store deler av den forskningen som finnes på dette feltet er i tråd med informantenes erfaringer, selv om visse aspekter av den siterte teksten reiser visse spørsmål. To av informantene snakket om elever, jenter i deres tilfelle, som nesten sluttet å improvisere helt når de kom i puberteten. Det var altså slik at jentene klarte å improvisere før de nådde pubertetsalderen. Hassler indikerer imidlertid at jenter ikke har nok testosteron til å improvisere og komponere på en god måte før de har gjennomgått puberteten, selvfølgelig i kombinasjon med andre eksterne og interne faktorer. Hun relativiserer påvirkningen av mengden testosteron på "creative musical behaviour" ved blant annet å skrive at det biologiske systemet er komplekst, og at

testosteron kun er én komponent blant mange som kan lede til endringer i hjernen hos barn.

3.5 Ekskludering gjennom kjønnsdiskriminering

Når det gjelder diskriminering i det norske jazzfeltet kan det lønne seg å se på tidligere forskning rettet mot det norske jazzfeltet. Onsrud bruker for eksempel et sitat fra Karin Krog, der hun beskriver å ha opplevd kjønnsdiskriminering, men at dette har bedret seg de siste årene. Hun skriver også at "Karin Krog var den eneste som forteller om erfaringer av å få klar beskjed av bandleidere om hvordan hun skulle te seg som kvinne på scenen" (Onsrud 2004:95). Utenom Karin Krog er det ingen blant Onsruds intervjupersoner som oppgir å ha hatt noen negative opplevelser i forbindelse med sin aktivitet som kvinnelig vokalist. En av Onsruds informanter oppgir til og med at det å for eksempel ytre nedsettende kommentarer basert på kjønn ikke er akseptabelt for musikere i hennes generasjon. Dette kan ifølge Onsrud "antyde en utdøende sjåvinisme blant jazzmusikere, og en framtidig åpnere og mer likestilt jazzbransje" (loc. cit). Spørsmålet er om det samme gjelder instrumentalister.

Jentene i Hinds undersøkelse snakker om gutter som er nedlatende og diskriminerende, i stedet for å være oppmuntrende og støttende. Dette stemmer godt overens med McKeages undersøkelse (2002), som viser at jentene på collegene i USA opplever det samme. Det kan tenkes at kvinnelige instrumentalister opplever å bli diskriminert fordi de – som vi har sett i teorikapittelet – blir ansett å mangle de karakteristika som ofte blir forbundet med jazz. I tillegg har vi sett at en kvinnes rolle som instrumentalist og ikke minst improvisator, truer den patriarkalske definisjonen av feminitet (Green 1997). Det kan altså se ut som om det er flere grunner til at jenter og kvinner får høre negative kommentarer med tilknytning til deres kjønn.

En av denne undersøkelsens informanter forteller om sine erfaringer på videregående:

Man merker at man ikke nødvendigvis blir inkludert så veldig, det var jo et miljø der jeg vokste opp som ikke jeg var inkludert i da. [I2, kvinne]

Om hennes erfaring fra yrkeslivet forteller hun:

Nå merker jeg jo veldig lite, fordi jeg nå er mer etablert og det er veldig sjelden jeg merker jeg blir diskriminert nå, men det avhenger også av hvilket miljø man er i. Når jeg har vært på turne i India for eksempel, da er jo veldig mange ekstremt overrasket over å se en dame som spiller. Så når du er i en setting hvor det er ekstremt få kvinnelige jazzinstrumentalister, så blir de jo overrasket. [I2, kvinne]

En annen kvinnelig intervjudeltager forteller om å ha blitt inkludert i bandkulturen på konservatoriet, men å ha vært redd for å bli med idet hun ble spurt. Men hun kunne ikke si å ha følt seg ekskludert gjennom kjønnsdiskriminering. Det er iøynefallende at de fleste av denne undersøkelsens informanter oppgir å ikke bli diskriminert av sine medmusikere etter endt utdanning, samtidig som Hind skriver at visse jenter blant hennes informanter opplevde å bli kritisert på grunn av deres kjønn. Dette kan peke på at det i stor grad er jenter under utdanning som er utsatt for dette fenomenet, framfor kvinnene som er ferdige med utdanningen. Det er også nærliggende å tro at ekskludering forekommer i forskjellig grad blant de forskjellige institusjonene. Mangset skriver for eksempel om et konkurransepreget miljø på Musikkhøyskolen: "Flere informanter fortalte at studenter stadig målte og veide hverandre uformelt for å se hvilken plassering de hadde i det musikalske kvalitetshierarkiet. De fortalte også om forsøk på utpsyking av medstudenter i prøvespillsituasjoner" (Mangset 2008:110).

Det kan også tenkes at tankegangen at det "å påpeke at man føler seg diskriminert gjør det vanskelig å bli akseptert som en del av jazzfeltet" (Hind:2010:94) er tilstede i så stor grad blant denne undersøkelsens kvinnelige informantutvalg, at de rett og slett ikke ønsker å oppgi eksempler på diskriminering, men dette fikk ikke intervjueren inntrykk av.

Vi har i denne oppgaven allerede sett på forskjellige instrumenters kjønnlige konnotasjoner. Med tanke på disse konnotasjonene er det problematisk at det kvinnelige informantutvalget består av tre saksofonister og en kontrabassist. Dette fordi saksofon blir ansett som det mest kjønnsnøytrale, tradisjonelle jazzinstrumentet. Det hadde vært interessant å se om kvinner som for eksempel spiller trommer eller gitar har en lik oppfatning av jazzfeltet. Med tanke på dette fortalte heller ikke kontrabassisten om direkte diskriminering, bare om publikums overraskelse over å se og høre henne spille kontrabass.

Om det er slik at diskriminering forekommer oftere på institusjonene enn i arbeidslivet, er dette et tegn på at en felles satsing for en bedre kjønnsbalanse innen musikkfeltet også har ført til en sensitivisering av feltets aktører.

3.6 Resultater av en satsning på kjønnsbalansen innen musikkfeltet

Under gjennomføringen av oppgavens intervjuer ble det tydelig at mange av informantene uttalte seg med den kulturpolitiske satsingen på kjønnsbalansen i jazz i mente. Svarene de ga ble for eksempel ofte avsluttet med "særlig i det siste" eller "kanskje akkurat nå". Dette peker på et felt i endring. Mange vitner om en økning av kvinnelige instrumentalister i jazzmiljøet og en satsing på å få de kvinnelige artistene som finnes frem, for så å skape rollemodeller til nye jazzrekrutter:

Det er første gang man har et kull som er ferdig utdannet på alle instrumenter, nå har man jo bassister som er ferdig utdannet, trommis, ja også pianister, gitarister. Nå har man på en måte alle instrumenter. [I2, kvinne]

Det kan til og med se ut som om denne satsingen i dette øyeblikket gjør at noen mannlige musikere går glipp av jobber. Et eksempel på dette er en av de kvinnelige informantenes svar på spørsmålet om hun av og til bevisst velger jenter framfor gutter. Hun benektet dette og forklarte at hun baserer sine valg av bandmedlemmer på andre kriterier, slike som:

Hvordan de spiller og slik. Det har aldri vært noe fokus for min del og det er jeg veldig glad for. Det tror jeg ikke de musikerne som har spurt meg om å være med på ting har tenkt over heller. Det er jo en vanskelig problemstilling. Vanligvis, hvis noen spør om jeg har lyst til å ha en spillejobb fordi jeg er kvinne så er ikke det aktuelt. Jeg vil ha jobben fordi de synes at jeg er (ler) god, men jeg synes det er krevende, fordi jeg føler at det skapes en liten konkurranse mellom kvinner og menn akkurat nå, hvor mennene dessverre kanskje kommer dårligst ut av, det er kvinnene som blir dyttet frem på enkelte ting da. [I1, kvinne]

Økningen blant kvinneinstrumentalister og de forskjellige prosjektene som har som mål å øke kvinneinndeltagelse i jazzfeltet, kan altså synes å ha konsekvenser for menn også, naturligvis. Tilfeldigvis omhandler det neste eksempelet også informantens utdanningsperiode, som synes å være særdeles preget av en "skikkelig albuekultur" [I6, mann].

En ting jeg kan si som er litt morsomt, det var at når jeg ble valgt til første tenor på Toneheim, sa han andre tenoristen til noen at det var fordi jeg var jente, at jeg ble valgt. [I3, kvinne]

Om det er slik at vedkommende ble valgt til å spille første tenorsaksofon i storbandet fordi hun var jente er ikke irrelevant, og vanskelig å vurdere. Utsagnet peker likevel på at det finnes menn som mener jenter blir valgt framfor dem, ikke fordi de er bedre, men fordi de er jenter. Dette stemmer overens med utsagnet fra en informant som mener en uoffisiell kvoteringstankegang har hatt en innvirkning på jazzfeltet.

Det viser at den intensiven som er satt inn og den litt kvoteringstankegangen, fungerer. Det er ikke en offisiell kvotering, men det er på nippet til å være det. [I5, mann]

Det må likevel påpekes at det som har blitt satt i gang for å bedre kjønnsbalansen i musikkbransjen, blir sett på som positivt blant alle informantene, uavhengig av kjønn.

4. Oppsummering og konklusjon

4.1 Instrumentvalg i det norske samfunnet

Både tidligere forskning og denne oppgavens empirikapittel har vist at et barns instrumentvalg har store konsekvenser for dets framtidige musikalske virksomhet. Valget av et visst instrument kan fungere som en begrensning. Det er for eksempel vanskeligere å oppnå aksept i jazzfeltet med klarinett som hovedinstrument, enn med saksofon eller trompet (McKeage 2002, 2004). Samtidig er det naturligvis vanskeligere å oppnå aksept i det klassiske musikkfeltet med elektrisk gitar som hovedinstrument, enn med fløyte.

Som vi har sett i teorikapittelet blir visse instrumenter tillagt kjønnlige konnotasjoner, noe som resulterer i at visse instrumenter ansees som bedre egnet for gutter og omvendt. Denne oppgavens informantutvalg gjør det vanskelig å se i hvilken grad en slik tankegang fortsatt påvirker barns valg av instrumenter. Det vi derimot har sett, er at korpsene i Norge har en meget sterk posisjon i det norske musikkfeltet, når det gjelder rekrutteringen av nye instrumentalister. En stor del av informantutvalget oppga å ha spilt i korps fra tidlig alder, og fem av sju informanter oppga at det var i korpset de begynte å spille blåseinstrument. Om man tar i betraktning at en av informantene som ikke spilte i korps har bass som hovedinstrument, ser vi at fem av seks blåsere begynte å spille blåseinstrument i korps. Dette peker på at norske korps står sterke som rekrutterere av norske instrumentalister, særlig blåsere.

Vi har også sett at korpsene i visse tilfeller får deres medlemmer til å spille instrumenter basert på korpsets besetning og tilgang til instrumenter, selv om det fortelles om ganske forskjellige praksis når det gjelder dette. Selv om informantene opplever kjønnsbalansen i korpsene som god, vitner noen av utsagnene om at korpsmedlemmene i visse tilfeller får tildelt visse typer instrumenter på grunn av de ulike instrumentenes kjønnlige konnotasjoner. Instrumenttildeling på grunnlag av dette kan ha resultater for kjønnsdelingen av instrumentalistene i visse sjangre, som jazz, der andelen blåsere blant instrumentalistene er såpass stor.

Vi har også sett at korpsenes utfordringer i å verve nye medlemmer, får konsekvenser for barnas videre musikalske muligheter. Informantene forteller om en uvilje i

korpsbevegelsen til å introdusere deres medlemmer for musikk- og samspillformer som kan resultere i at deres medlemmer "*går ut i andre arenaer*" [I2, kvinne] og forlater korpsene. At dette ikke er en grunnløs frykt, vises gjennom at mange av informantene meldte seg ut av korpsene etter å ha blitt introdusert for andre ensembler eller sjangre. Samtidig fortsatte noen av informantene å spille i deres lokale korps helt til de måtte slutte på grunn av uteommusikalske årsaker, som gjorde det nærmest umulig å fortsette deltagelsen. Dette kan virke å være en komplisert problemstilling. Korpsene synes å være Norges viktigste rekrutteringsmulighet for instrumentalister, men deres avtagende medlemsantall kan ha resultert i at de prøver å beholde sine medlemmer ved å unngå å introdusere dem for andre musikkformer. En av informantene mener den samme innstillingen finnes hos kulturskolearbeidere. Dette kan ha resultater for kjønnsdelingen i jazzfeltet i lengden.

Leavell (1995, lest i McKeage 2004:345) har vist at overgangen fra ensembler med en "behersket spillestil" til ensembler med en mer aggressiv spillestil er vanskelige for begge kjønn. McKeage har for øvrig vist at kvinner har funnet seg bedre til rette i de "traditional ensembles" (McKeage 2004:343) enn i de mer individualistiske og aggressive ensemblene som man finner i for eksempel jazz. I tillegg er jazzfeltet ganske mannsdominert, noe som nok gjør at mange jenter tenker seg om to ganger før de deltar i dette feltet (Eccles, lest i McKeage 2004:345). Dette innebærer at noen jenter nok trenger ekstra oppmuntring for å delta i ensembler utenfor den klassiske korpstradisjonen, istedenfor å bli begrenset i å gjøre dette.

4.2 Instrumentalistenes rekruttering til jazzfeltet

Barn og unge kan bli bedre kjent med jazz som et medlem av et større ensemble ved å spille i storband. Deltagelse i storband har hatt varierende betydning for informantene, og ikke alle har vært med i et fast storband over en lengre periode. Ofte blir storbandene sett på som positive samspillmuligheter og arenaer for å lære om og drive med improvisasjon. Dette gjelder særlig ved mangel på samspillmuligheter i form av et mindre band, der muligheten for improvisasjon er betydelig større. Deltagelsen i storband er imidlertid avhengig av instrument, og dessuten blir storbandet fortsatt betraktet som en "gutteklubb" av informantene. Om noen norske storband faktisk er "gutteklubber" tar ikke denne oppgaven stilling til. Det er likevel verdt å nevne at

McKeages forskning (2002, 2004), som viser til kvinner som føler de blir kritisert i stedet for å bli oppmuntret når det gjelder deres spilling, og som i tillegg blir ekskludert fra visse aktiviteter i collegenes jazzensemble, viser at slike praksiser eksisterer. Det må likevel sies at dette i hvert fall ikke synes å gjelde alle de norske amatørstorband, da en av de kvinnelige informantene fortalte å ha blitt oppfordret og oppmuntret til å improvisere av medlemmene i det lokale storbandet, uke etter uke. Samtidig forteller noen informanter også om hendelser som peker på det motsatte. Igjen kan det tenkes at de forskjellige storbandenes individuelle holdninger til kvinnelig deltagelse er forskjellige og avhengige av diverse faktorer som alderen på medlemmene og antall kvinnelige deltagere i storbandet.

En annen mulighet for å bli rekruttert til jazzfeltet er gjennom kulturskolen, der mange av informantene har tatt spilletimer. Det har kommet frem i undersøkelsen at elevene på kulturskolene sjelden eller aldri spiller jazz, noe som kan skyldes få jazzpedagoger. I tillegg hevder pedagogene blant informantene at elevene på kulturskolene har et meget lavt nivå, noe som gjør at de er dårlig i stand til å improvisere.

Det har vist seg at også musikkutdanningsinstitusjonene på flere måter forhindrer musikkelever i å drive med jazz.

Når det gjelder videregående skoler og da særlig musikklinjer, viser det seg at mange av informantene ikke fikk muligheten til å studere jazz, da de ble tildelt en klassisk lærer. Dette selv om pedagoger som underviste i jazz fantes i nærmiljøet. Samtidig har vi sett at mye av undervisningen på musikklinjene oppfattes som meget klassiskorientert.

En legger merke til tydelige paralleller mellom denne studiens resultater når det gjelder en ganske klassisk orientert utdanning på videregående nivå og Lucy Greens studie "How Popular Musicians Learn" (2010). I denne boken sammenligner Green erfaringene til populærmusikere fra to forskjellige tidsepoker innen musikkpedagogikk. Den ene gruppen hadde timer som stort sett var preget av klassisk musikk, den andre gruppen mottok timer som var mer multikulturelle, med forankring i forskjellige tradisjoner, og instrumentaltimene var "rytmiske". Det viser seg at syv av ni av de som mottok klassiske timer fikk lite ut av timene (ibid.:148), mens responsen var mye mer positiv fra de som hadde deltatt i rytmiske instrumenttimer. "[...] [N]ot necessarily because the approaches of the teachers appear to have been particularly different so

much as because the learners liked and identified with the music and the instrument being played” (ibid.:175).

En stor del av informantene forteller å ha spilt jazz ved siden av de klassiske timene på skolen. Det var det som av noen ble sett på som den sjangeren de senere skulle spesialisere seg i. Undersøkelsen til Green viser at disse elevene hadde fått mer ut av undervisningen om den hadde vært mer jazzorientert, og om i hvert fall hovedinstrumenttimene hadde vært rytmiske. Det virker likevel som dette er i endring nå, da flere elever får rytmisk undervisning på musikklinjene. De to yngste informantene har begge hatt jazz i hovedinstrumenttimene, men en av dem måtte søke om jazzlærer og forteller at dette ikke var en lettvinn prosess.

Siden deltagelse ved et konservatorium eller Musikkhøyskolen er såpass sjangerspesialisert helt fra starten, blir de fenomenene som blir beskrevet i McKeage 2004 forsterket. McKeage skriver om utfordringene som oppstår idet elevene slutter på high school – der det å traktere flere instrumenter anbefales – og begynner på college, der en viss instrumentspesialisering kreves. Hun skriver at de elevene som spiller et jazzinstrument som bi-instrument har store utfordringer med å finne seg en plass i jazzensemblene på college, da nivået ligger såpass høyt. Dette fenomenet forsterkes i Norge, der studiene er såpass sjangerspesialiserte fra dag én. Det holder ikke kun å være meget dreven på ens instrument, man må i tillegg være flink til å spille jazz for å få studere jazz ved høyskolene.

Siden opptaket til de fleste jazzlinjene på norske konservatoria og musikkhøyskoler blir gjort med sammensetninger til band i mente, er det dessuten ikke utenkelig at opptaket til jazzlinjene er basert på besetning, noe som igjen gjør at de som ikke spiller et typisk ”jazzinstrument” har vanskeligheter med å komme inn på disse institusjonene. Gjennom oppgaven har det kommet fram at forskjellige instrumenters kjønnlige konnotasjoner fortsatt til en viss grad påvirker instrumentvalg. Dette fører til at mange jenter fortsatt spiller ”jenteinstrumenter” som hovedinstrument, altså instrumenter som ikke finnes i den tradisjonelle jazztradisjonen. Dette kan påvirke og begrense mulighetene for en musikkutdanning innen jazz på forskjellige måter.

Småband er det siste ensemblet som har blitt behandlet som en muligheten for spilling av jazz i denne oppgaven. Det viser seg at jenter ikke ser ut til å bli inkludert i de uformelle band som oppstår blant barn i ung alder. Som vi har sett i teorikapittelet kan

dette blant annet skyldes at personer med en mannlig habitus lettere blir inkludert i slike band.

Dette resulterer igjen i at gutter har større nettverk og at kvinnelige instrumentalister ofte har blitt rekruttert til jazzfeltet som frontfigurer for sine egne band (Lorentzen 2009:135).

Det må påpekes at det finnes flere organisasjoner som prøver å undervise barn i jazz, eller som forsøker å vekke interesse for jazz blant unge barn, som ikke har blitt behandlet i denne oppgaven. Ved siden av INFI camp, finnes det flere alternativer som blant annet fokuserer på å rekruttere flere kvinnelige instrumentalister til jazzfeltet. Eksempler på dette er improbasen (improbasen.no) og Voss Jazzskule (vossjazzskule.no). Det fantes likevel ingen representanter for disse skolene i informantutvalg, da elevene ikke var innenfor målgruppen. I tillegg finnes det lite forskning som omhandler disse skolene, og derfor har de ikke blitt inkludert i denne oppgaven.

4.3 Jazz som mannsdominert felt

To av konsekvensene av jazz som et mannsdominert felt har blitt gjennomgått i denne oppgaven, samtidig som mulige resultater av disse konsekvensene har blitt drøftet. For det første har overvekten av mannlige utøvere i jazzfeltet ført til at jazz er en sjanger som har patriarkalske idealer og føringer på kvalitet, noe som kan føre til kjønnlig dualisme. For det andre finnes det få kvinnelige rollemodeller som er jazzinstrumentalister.

Vi har sett hvordan analogien mellom idrett og improvisasjon fortsatt brukes i pedagogisk sammenheng, og at denne analogien ikke alltid er fruktbar, da den ikke er like relevant for begge kjønn. I tillegg har det vist seg at kvinner ofte oppleves å spille en annen type jazz enn menn, noe som skaper opplevelsen av en kvinnelig estetikk, både hos utøverne og publikum. Som vi har sett i teorikapittelet fører oppfattelsen av slike konseptuelle motsetninger til en ekskludering av leddet som oppfattes som mindre verdifullt (Barker 2001:17-18).

Vi har sett at kvinnelige instrumentalisters mangel på egenkjønnede rollemodeller innen jazz kan ha påvirkning på nye generasjoner musikere. Resultatene av forskning på dette temaet har vært forholdsvis tvetydig. Noen forskere tillegger rollemodeller stor

verdi når det gjelder barnas utvikling, mens andre tillegger de lite verdi og/eller mener rollemodeller i form av lærere og familie og bekjente er av mer betydning for barnets musikalske utvikling enn det "fremmede" profesjonelle musikere er (Cartwright 2001, McKeage 2004).

Disse tvetydige resultatene ser ut til å gjenspeile denne oppgavens informantutvalg, der noen tilla sine rollemodeller stor verdi, mens andre ikke hadde noen spesielle egenkjønnede rollemodeller innen jazz og heller ikke ga uttrykk for å ha manglet dette. Det må likevel nevnes at McKeage i sin artikkel (McKeage 2004:350) antyder at jenter tillegger rollemodeller mindre verdi når det gjelder musikalsk utvikling enn gutter. Dette kan muligens også observeres i informantutvalget, da mennene i utvalget i større grad benyttet seg av eksemplifisering ved hjelp av band og musikere når de skulle beskrive sin musikalske virksomhet.

Vi har sett at rollemodeller i form av familie, bekjente og lærere blir kalt nøkkelpersoner, og gjennomgått deres relevans for musikalsk utvikling. De fleste av undersøkelsens intervjudeltagere kommer fra en musikalsk familie, og de fleste drev med musikalske aktiviteter i en eller form fra meget ung alder i forbindelse med deres families musisering. Blant de informantene som deltok i slike aktiviteter har alle oppgitt at dette hadde en positiv påvirkning på deres senere musikalske virksomhet. Det må likevel påpekes at foreldrene sjeldent drev med jazz.

Fem av sju informanter forteller at deres familie støttet deres studie- og yrkesvalg, mens to av de mannlige informantenes foreldre var imot deres sønns valg innen studie og yrke.

Også jevnaldrede regnes som nøkkelpersoner. Undersøkelsen har vist at samvær med venner som hadde de samme verdiene var svært viktig for informantene. Det var til og med så viktig for noen av dem, at vedkommende hadde få venner på samme alder, da disse ikke hadde de samme interessene. En annen brukte mye energi på å lære opp sine venninner til å spille, slik at de kunne forme et lite band, noe som også tyder på at barnets ønske om venner med de samme interessene og idealer var stort.

4.4 Konsekvenser av jazz som improvisasjonssjanger for rekrutteringen av kvinnelige instrumentalister

Betydningen av improvisasjon innen jazzmusikk kan – som vi har sett i teori- og empirikapittelet – vanskeliggjøre kvinnelige instrumentalisters rekruttering til jazzfeltet på flere måter.

For det første har det blitt registrert en analogi mellom idrett og improvisasjon, en analogi som er enklere for menn å forholde seg til enn for kvinner. I denne undersøkelsen har det også kommet fram at idealene av en improvisasjon fortsatt kan sammenlignes med de idealene som finnes i det olympiske mottoet: Raskere, høyere, sterkere. En av informantene forteller at til og med profesjonelle jazzmusikere blir mest imponert når det spilles fort og høyt under improvisasjonen.

Ofte ligger det jo en slags føring om at det er kult å spille fort selvfølgelig, for det er jo lett å måle. Det er imponerende at noen spiller fort og det er imponerende at noen spiller høyt, at man har jævlig mye energi og får det ut. [13, kvinne]

Informanten fortalte senere at jenter ikke nødvendigvis liker å spille med disse idealene som et grunnlag for deres improvisasjoner. Som vi har gjennomgått tidligere betyr ikke dette at det er et faktum at kvinner spiller annerledes enn menn og at alle menn spiller slik at disse idealene ivaretas. Dette utsagnet – samt flere eksempler som har blitt presentert tidligere – peker bare på at mange musikere opplever at flesteparten av de kvinnelige instrumentalistene spiller en annen stil enn den stilen flesteparten av mennene spiller. Dette har tilsynelatende ført til at musikerne har fått en oppfatning av eksistensen av en kvinnelige estetikk innen jazz.

Vi har tidligere gjennomgått hva motsetninger som feminin/maskulin fører til. De to motsetningene blir vurdert opp mot hverandre, og en av de blir betegnet som bedre enn den andre, noe som igjen ligger til grunn for diskrimineringen av den som blir oppfattet som "dårligst".

For det andre har Wehr-Flowers undersøkelse (2006) vist at kvinner i gjennomsnitt er mer usikre når det gjelder improvisasjon, særlig om improvisasjonen skal spilles i høyt tempo eller over et vanskelig akkordskjema. De kvinnelige informantene i Wehr-Flowers undersøkelse fortalte dessuten at de oftere følte ubehag knyttet til improvisasjon enn menn. I tillegg viser Wehr-Flowers undersøkelse at ønsket om å bli en dyktig improvisator er større hos gutter enn jenter. Det kan med andre ord se ut som om jenter trenger å overkomme flere utfordringer enn gutter når det gjelder improvisasjon, og dermed når det gjelder jazz.

Resultatene i Wehr-Flowers undersøkelse stemmer overens med karakteristikkene som knyttes til "flink pike-syndromet" som blant annet beskrives av Hind (2010). Også pedagogene blant denne oppgavens informanter opplever at jenter ofte er perfeksjonister, noe som fører til at de ikke tør å begynne å improvisere, siden jentene ofte føler deres improvisasjon ikke er av en kvalitet som er god nok til å bli hørt av andre. Også ikke-pedagogene i informantutvalget kunne vitne om det samme, og opplever for eksempel at jenter og kvinner i storband sjeldent improviserer.

4.5 Kjønnsskimmingering innen jazzfeltet

Foruten de førnevnte faktorene må man ta skimmingering i betraktning når det gjelder den skeive kjønnsbalansen blant instrumentalistene i norsk jazz. Forskning på norske jazzsangere (Onsrud 2004) kan peke på at negative kommentarer knyttet til kjønn forekommer sjeldent i jazzfeltet, i hvert fall når det gjelder sangere. En av Onsruds informanter forteller til og med at det å ytre nedsettende kommentarer knyttet til kjønn er uakseptabelt for dagens musikere.

Som vi har sett i teorikapittelet kan det tenkes at de kvinnelige jazzinstrumentalistenes posisjon som både instrumentalister og improvisatorer truer de patriarkalske definisjonene av femininitet i så stor grad at de oftere utsettes for kjønnsskimmingering enn sine vokalistkollegaer.

McKeages (2002) undersøkelse viser at kvinnelige instrumentalister oppfatter gutter og menn som nedlatende og skimmingerende. Resultatene i Hinds masteroppgave (2010) viser det samme. Også informantene for denne oppgaven forteller om lignende hendelser, men det viser seg at disse hendelsene som regel har forekommet under utdanningen. En av informantene forteller å ha opplevd "veldig lite" (I2, kvinne) skimmingering, i hvert fall i Norge. Ingen av de andre intervjuobjektene har fortalt om skimmingering eller nedlatende holdninger basert på kjønn. Dette kan skyldes at tre av fire av de kvinnelige intervjuobjektene var saksofonister, og saksofon er et instrument som blir sett på som kjønnsnøytralt. Likevel forteller heller ikke bassisten i utvalget om skimmingering, selv om meget mange har fortalt henne at det ikke finnes mange kvinnelige kontrabassistere og dermed har tydeliggjort at hun oppleves som et unntak.

Denne oppgaven skiller seg fra Hinds og McKeages (2004) undersøkelser, da dens empiriske materiale er basert på etablerte musikere, mens Hinds og McKeages

undersøkelse har elever som informantutvalg. I den grad diskriminering oppleves av de kvinnelige informantene, er det altså i hovedsak under utdanningen, da de fortsatt prøvde å komme seg til toppen av pyramiden. Etter å ha etablert seg og hatt et nettverk bestående av profesjonelle, ferdigutdannede musikere oppleves diskriminering i mindre grad.

Utsagn fra informantene peker på at satsingen på et kulturfelt med en bedre kjønnsbalanse også har påvirket jazzfeltet. Feltet er i endring, og inntrykket er at det stadig blir flere kvinnelige jazzinstrumentalister. I tillegg begynner flere jenter å spille de instrumentene som tradisjonelt sett har blitt betraktet som "maskuline", som trommer, bass, og gitar. Det vitnes i tillegg om at de kvinnelige instrumentalistene som finnes i større grad blir skjøvet fram, slik at flere kvinnelige rollemodeller kommer til.

4.6 Konklusjon

Målet med denne oppgaven har vært å kartlegge utfordringene som er knyttet til kjønnsbalansen i norsk jazz, hva som er årsaken til den skeive kjønnsbalansen blant instrumentalistene. Til tross for et lite informantutvalg har vi blant annet fått et innblikk i jazzinstrumentalistenes rekrutteringsforløp til jazzfeltet, og vi har fått vite på hvilke måter forskjellige institusjoner og ensembler bidrar til å rekruttere aspirerende instrumentalister til jazzfeltet, samt hvordan de faktisk kan forhindre kvinnelig deltagelse.

Jeg har blant annet gjengitt og drøftet forskjellige teorier som kan knyttes til en lav kvinneandel blant jazzinstrumentalistene i og utenfor Norge. I tillegg har jeg – ved hjelp av intervjuer – fått kartlagt hvordan de profesjonelle jazzinstrumentalistene blir rekruttert til det norske jazzfeltet. Gjennom eksempler og bruken av tidligere forskning har det blitt vist hvordan denne rekrutteringen kan virke ekskluderende for kvinner. En faktor som ser ut til å ha store konsekvenser når det gjelder kjønnsbalansen i jazz er instrumentvalg i ung alder. Dermed er det viktig at de kulturelle aktørene som sørger for rekrutteringen av instrumentalister ikke lar seg påvirke av de kjønnlige konnotasjonene som tradisjonelt sett har blitt knyttet til forskjellige instrumenter, når instrumenter tildeles barn som er usikre på hvilket instrument de ønsker å spille.

Vi har sett at jazzinstrumentalistenes ulike rekrutteringsmuligheter fungerer på en slik måte at de på forskjellig vis kan virke ekskluderende for kvinner, samt at de kan begrense kvinners muligheter som profesjonelle jazzmusikere senere i livet.

Det har også vist seg at improvisasjonens betydning innen jazz kan virke ekskluderende for kvinner, selv om dette ikke har blitt forsket på i særlig stor grad. Det rår en oppfatning blant det empiriske utvalget at jenter og kvinner har større utfordringer med å improvisere enn menn, en oppfattelse som støttes av tidligere forskning. Det viser seg også at kvinner har større vanskeligheter med å finne seg plass i mindre besetninger, da disse ofte består av gutter. Slike småband blir av alle informantene betraktet som det viktigste ensemblet innen jazz, da det gir størst rom for personlig musikalsk utfoldelse og improvisasjon. Kvinners utfordringer med å bli med i slike band gjør at de får færre improvisasjonsmuligheter enn sine mannlige medmusikanter.

En mangel på likekjønnede rollemodeller har av mange blitt ansett som en viktig årsak til den skeive kjønnsbalansen i jazzfeltet. Tidligere forskning har vært tvetydig når det gjelder dette emnet. Forskingen som er gjort i forbindelse med denne oppgaven har vist at rollemodellenes betydning har vært meget varierende blant de forskjellige intervjuobjektene. Likevel er det slik at noen personer, av begge kjønn, tillegger rollemodellene stor vekt. Noen av de kvinnelige instrumentalistene oppgir at det lytter på likekjønnede jazzmusikere med samme hovedinstrument for å høre om de er like dyktige som deres mannlige forbilder. Dette peker på at likekjønnede rollemodeller innen jazz er viktig for noen musikere, og det er derfor viktig å få fram de kvinnelige rollemodellene som finnes.

Vi har sett at flere kvinnelige jazzinstrumentalister kommer til, og det ser ut til at dette blant annet har konsekvenser for måten musikere – og dermed muligens lytterne – oppfatter jazz. Oppfattelsen av at kvinner flest spiller en annen type jazz enn menn flest, kan – som vi har sett i teorikapittelet – føre til at en av de to "typer" jazz blir nedvurdert og dermed blir utøverne som spiller denne typen jazz også nedvurdert.

Det må påpekes at ingen av informantene kom med nedsettende utsagn om kvinnene som spilte det som ble oppfattet som mer kvinnelig jazz. Det er kun med utgangspunkt i poststrukturalistisk teori – som blant annet sier at bruken av konseptuelle motsetninger som feminin/maskulin leder til en nedvurdering av en av leddene – jeg påstår dette.

4.7 Veien videre

Det gis uttrykk for at den kulturpolitiske satsingen på et kulturfelt med bedre kjønnsbalanse har gitt resultater. Likevel har denne undersøkelsen avdekket visse utfordringer som kan være krevende å overkomme om vi fortsetter å ha den samme rekrutteringsmodellen for instrumentalister som vi har i dag.

Korpsets posisjon som hovedrekrutterer av instrumentalister, i kombinasjon med en minkende medlemsmasse, ser for eksempel ut til å være en utfordring, da korpsbevegelsen ser ut til å prøve å holde på sine medlemmer ved å unngå å introdusere dem for andre typer samspill. Ifølge noen av informantene skjer det samme i visse kulturskoler. Det kan virke som behovet for å beholde sine medlemmer står i veien for å utvikle feltet på en måte som kan føre til bedre kjønnsbalanse i musikkens forskjellige sjangre.

Resultatene av denne undersøkelsen viser også at en mer formell pedagogikk fra tidlig alder kan være ønskelig for å få til en bedre kjønnsbalanse blant jazzinstrumentalistene, da jentene fortsatt har problemer med å delta i uformelle småband. Det overrasket meg at såpass mange av informantene fortalte at de på musikklinja ikke hadde hatt en hovedinstrumentlærer som spilte deres foretrukne sjanger, selv om en slik lærer var tilgjengelig. Ingen av informantene fikk spille jazz på kulturskolen heller.

Det må nevnes at de yngste informantene som regel har fått hovedinstrumentundervisning i deres foretrukne sjanger, selv om en av dem hadde en klassisk lærer i utgangspunktet og fikk ny lærer på grunn av tilfeldigheter. Det ser altså ut som om situasjonen har bedret seg i løpet av det siste tiåret.

Kildeliste

- Aksdal, Erling 2008. «Kjønnsfordelingen i søkning og opptak ved institutt for musikk, NTNU – med spesielt fokus på jazzutdanningen», i Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein, *Musikk og kjønn – i utakt?*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Annfelt, Trine 2003b. «Hvor er homsene i jazz?», i *NIKK- magasin*, nr 1, s. 22-26.
- Barker, Chris 2003. *Cultural Studies: Theory and practice*, London: Sage publications ltd.
- Berliner, Paul 1996. *Thinking in Jazz- The infinite art of improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Birkeland, Eirik 2008 «Fra guttekorps til feminine symfoniorkestre?», i Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein, *Musikk og kjønn – i utakt?*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Breen, Marta 2006. *Piker, vin og sang: 50 år med jenter i norsk rock og pop*, Oslo: Spartacus.
- Citron, Marcia J. 1994. «Feminist Approaches to Musicology», i Susan C. Cook og Judy S. Tsou, *Cecilia reclaimed: feminist perspectives on gender and music*, Urbana/ Chicago: University of Illinois Press.
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the musical canon*, Cambridge: Cambridge university press.
- Dahl, Linda 2001. «Preface, Stormy Weather», i Andrew Clark (Red.) *Riffs & Choruses, a new jazz anthology*, Trowbridge: Cromwell Press.
- Danielsen, Arild 2008. «Kjønnnet musikkpublikum», i Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein *Musikk og kjønn – i utakt*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Davidson, Jane W.; Howe, Michael J. A.; Sloboda, John A. 1999. «Environmental factors in the development of musical performance skill over the life span», i David Hargreaves og Adrian North. *The Social Psychology of Music*, New York: Oxford University Press.
- Delzell, Judith K., Leppla, David A. 1992. «Gender Association of Musical Instruments and Preferences of Fourth- Grade Students for Selected Instruments» i *Journal of Research in Music Education*, vol. 40, nr 2 s. 93-103.
- DeVeaux, Scott 1998. «Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation by Paul Berliner; Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction by Ingrid Monson Review by: Scott Deveau», i *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nr 2, s. 392-406.
- Dibben, Nicola 2002. «Gender, Identity and Music» i Raymond MacDonald; David Hargreaves og Dorothy Miell, *Musical Identities*, Oxford: Oxford University Press.

- Eriksen, Kristin Richstad 2004. *Masteroppgaven. Musikk og kjønn i den nye musikkvitenskapen*, Oslo: Institutt for musikkvitenskap, UiO.
- Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Green, Lucy 2010. *How Popular Musicians learn*, Surrey, England: Ashgate Publishing Limited.
- Griswold, Philip A., Chrobak, Denise A. 1980. «Sex- role Associations of Music Instruments and Occupations by Gender and Major», i *Journal of Research in Music Education*, vol. 29, nr 1, s. 57-62.
- Hargreaves, David; North, Adrian 1999. *The Social Psychology of Music*, New York: Oxford University Press.
- Harvey, Edward 1967. «Social Change and the Jazz Musician», i *Social Forces*, vol. 46, nr 1, s. 34-42.
- Hind, Erle 2010. *Masteroppgaven. Tornekratt eller rød løper? Om rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet*, Bø: Institutt for kultur og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark.
- Lorentzen, Anne 2000. *Hovedoppgaven. Kjønnnet eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*, Bergen: Universitetet i Bergen.
- Lorentzen, Anne 2009. *Doktoravhandlingen. Fra "syngedame" til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*, Oslo: Det humanistiske fakultet, universitetet i Oslo, Unipub.
- Lorentzen, Anne og Kvalbein, Astrid (red.) 2008. *Musikk og kjønn – i utakt?* Bergen: Fagbokforlaget.
- Mangset, Per 2008. «Profesjonell musikkutdanning og kjønn», i Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein, *Musikk og kjønn - i utakt?*, Bergen: Fagbokforlaget.
- May, Lissa F. 2003. «Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation», i *Journal of Research in Music Education*, vol. 51, nr 3, s. 245-258.
- McClary, Susan 1991. *Feminine endings*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKeage, Kathleen M. 2004. «Gender and Participation in High School and College Instrumental Jazz Ensembles», i *Journal of Research in Music Education*, vol. 52, nr 4, s. 343- 356.
- Monson, Ingrid 1995. «The Problem with white hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz in Historical Discourse», i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, nr 3, s. 396-422.
- Norsk kulturråd 1995. *Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk jazzforum*.

- O'Neill, Susan A. 1999. «Gender and Music», i Hargreaves, North. *The Social Psychology of Music*, New York: Oxford University Press.
- Onsrud, Silje Valde 2004. *Hovedoppgaven. Sang – kvinners selvfolgelige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz. En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere*. Oslo: Institutt for musikk og teater, avd. Musikkvitenskap, UiO.
- Skancke- Knutsen, Arvid 2008. «Djevelens advokat», i Lorentzen, Anne og Kvalbein Astrid *Musikk og kjønn – i utakt?*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Skjerdal, Mariann 1997. *Hovedoppgaven. She is a rebell!: kvinner, kjønn og rock i et sosialantropologisk perspektiv*. Trondheim: Norges teknisk- naturvitenskapelig universitet.
- Snyder, Bob 2001. *Music and Memory, an Introduction*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Stavrum, Heidi 2004. *Hovedoppgaven. "Syngedamer" eller jazzmusikere? Fortellinger om jenter og jazz*. Bø: Avdeling for allmenne fag, Institutt for kultur og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark.
- Stavrum, Heidi 2007. «Hvorfor er kjønn en blind flekk i kulturpolitikkforskningen?» i *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, vol-10 nr 2, s 7-17.
- Stavrum, Heidi 2008. «Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk», i Lorentzen, Anne og Kvalbein Astrid *Musikk og kjønn – i utakt?*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Thagaard, Tove 1997. *Systematikk og innlevelse – en innføring i kvalitativ metode*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Treitler, Leo 1993. «Gender and Other Dualities of Music History», i Solie, Ruth: *Musicology and difference. Gender and sexuality in music scholarship*, Los Angeles & London: University of California Press, Berley.
- Tucker, Sherrie 2002. «Women», i Barry Kernfield «*The New Grove dictionary of Jazz*» London: MacMillan.
- Wehr- Flowers, Erin 2006. «Differences between Male and Female Students' Confidence, Anxiety toward Learning Jazz Improvisation», i *Journal of Research in Music Education*, vol. 54, nr 4, s 337-349.

Internetkilder

Annfelt, Trine 2003a. «Jazz as masculine space»,

<http://eng.kilden.forskningsradet.no/c52778/nyhet/vis.html?tid=53517> [lesedato: 16.10.2013].

Birkeland, Torid 2014. «Kjønnsbalanse gjør musikkbedre»,

http://www.dagsavisen.no/nyemeninger/alle_meninger/cat1000/subcat1029/thread293503/#post_293503 [lesedato: 17.01.2014].

Brauer, Camilla Slaattun 2014. «Reduserer og flytter kulturpenger»,

<http://jazzinorge.no/2013/11/08/reduserer-og-flytter-kulturpenger/> [lesedato: 1.02.2014].

Cartwright, Katharine 2001. «Sisters in Jazz & Beyond: Through Mentorship, Musicianship, and Mobility»,

<http://search.proquest.com/docview/1370246?accountid=14699> [lesedato: 8.2.2014].

Caudwell, Jayne 2010. «The jazz- sport analogue: Passing notes on gender and sexuality»,

<http://irs.sagepub.com/content/45/2/240> [lesedato: 19.10.2013].

«FULL POP i rikskonsertene»,

<https://www.rikskonsertene.no/flere-nyheter/full-pop-i-rikskonsertene/> [lesedato: 17.01.2014].

Habbestad, Ida 2013. «Forventer en økning»,

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2013030812210795893797> [lesedato: 09.01.2014]

Hassler, Marianne, Birbaumer, N., og Feil, A. 1987. «Musical Talent and Visual-Spatial Ability: Onset of Puberty»

<http://pom.sagepub.com/content/15/2/141> [lesedato: 10.03.2014].

Hassler, Marianne 2006. «The Critical Teens- Musical Capacities Change in Adolescence»

<https://dx.doi.org/10.1080/0937445920030109> [lesedato: 16.03.2014].

Heian, Mari Torvik; Løyland, Knut og Mangset, Per 2008. «Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold»

<http://www.regjeringen.no/upload/KKD/Kultur/Rapporter%20og%20utredninger/Kunstnerundersokelsen> [lesedato: 11.11.2013].

<http://www.inficamp.no/home/> [lesedato: 10.03.2014].

<http://www.improbasen.no/> [lesedato: 10.03.2014].

Kemp, Anthony 1982. *The Personality Structure of the Musicians: III. The Significance of Sex Differences*. <http://pom.sagetub.com/content/10/1/48> [Lesedato 13.10.2013].

Kulturløftet.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/tema/kultur/kulturløftet.html?id=86984>
[lesedato: 15.01.2014].

Lorentzen, Anne og Kvalbein, Astrid 2007. *Musikk og kjønn, status i felt og forskning*. Bø i Telemark: Telemarkforskning, notat nr 5/ 2007
<https://teora.hit.no/bitstream/handle/2282/458/1248.pdf;jsessionid=AABAD14C1BD119C17CF68311567712CA?sequence=1> [lesedato: 19.01.2014].

McKeage, Kathleen 2002: *Where are all the Girls?" Women in Collegiate Instrumental Jazz*
<http://www.queensu.ca/music/links/gems/past/No.%201/KMarticle.htm> [lesedato: 29.01.2014]

Ny støtteordning for balansefremmende tiltak på musikkfeltet

<http://nymusikk.no/no/artikler/balansekunst> [lesedato: 08.02.2014].

<http://vossjazzskule.no/> [lesedato:10.03.2014].